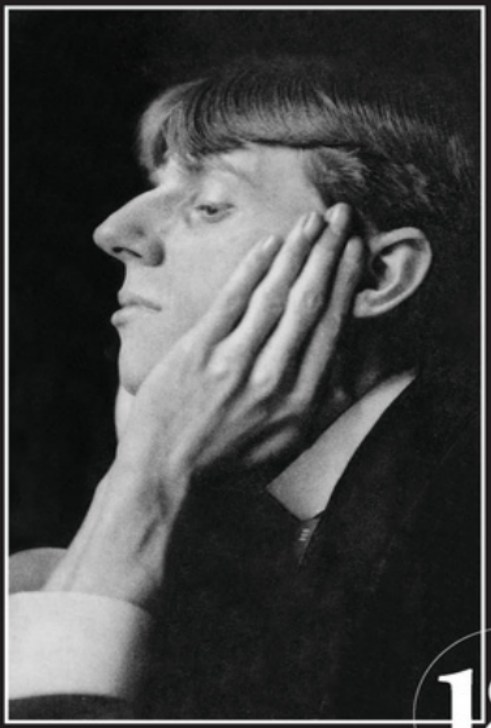
Мэттью Стерджис



18+

# Обри Бердслей

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Обри Бердслей – один из самых известных в мире художников-графиков, поэт и музыкант. В каждой из этих своих индивидуальных сущностей он был необычайно одарен, а в первой оказался уникален. Это стало ясно уже тогда, когда Бердслей создал свои первые работы, благодаря которым молодой художник стал одним из основателей стиля модерн и первым, кто с высочайшими творческими стандартами подошел к оформлению периодических печатных изданий, афиш и плакатов. Он был эстетом в творчестве и в жизни. Все три пары эстетических категорий – прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое – нашли отражение в том, как Бердслей рисовал, и в том, как он жил. Во всем интуитивно элегантный, он принес в декоративное искусство новую энергию и предложил зрителям заглянуть в запретный мир еще трех «э» – эстетики, эклектики и эротики.


- Мэттью Стерджис
  - ○
  - ○
  - ○
  - ○ Вступление
  - ○ Глава I
  - ○ Глава II
  - ○ Глава III
  - ○ Глава IV
  - ○ Глава V
  - ○ Глава VI
  - ○ Глава VII
  - ○ Глава VIII
  - ○ Глава IX
  - ○ Глава X
  - ○ Послесловие
  - ○ Библиография
  - ○ Благодарность
  - ○ Об авторе
  - ○ Примечания
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4

- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48

- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92

- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126

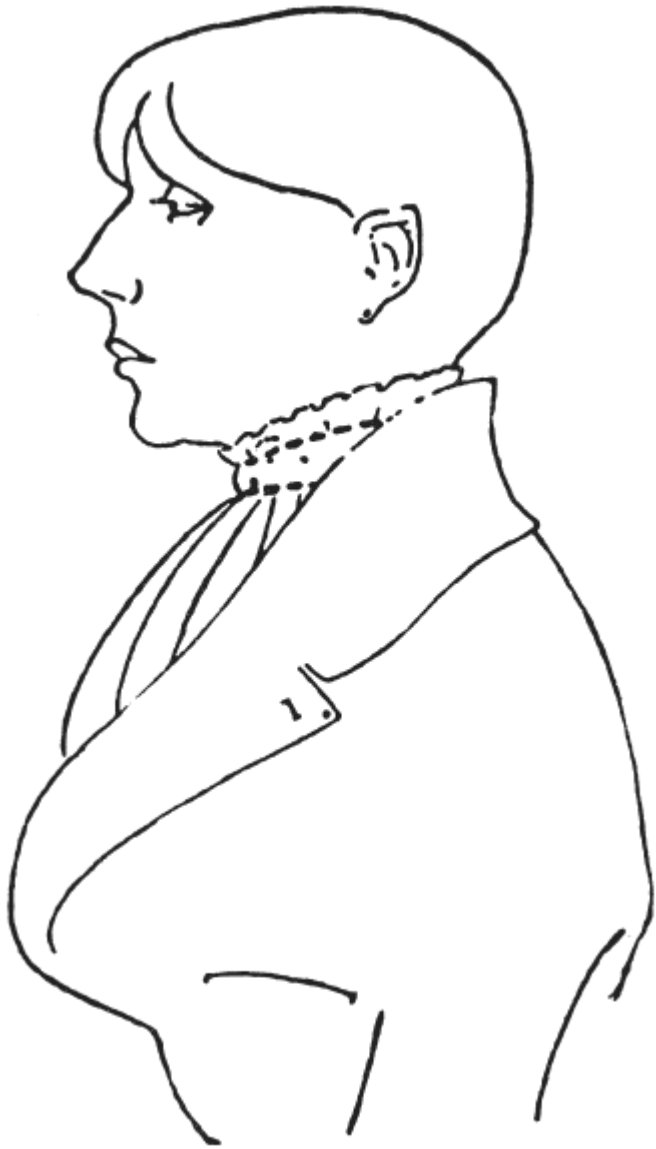
# Мэттью Стерджис
# Обри Бердслей. Биография

© Matthew Sturgis 1998, 2011
© Савельев К., перевод на русский язык, 2014
© Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2014
КоЛибри®

*Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

© Электронная версия книги подготовлена компанией ЛитРес (www.litres.ru)

*Посвящается Ребекке*



Автопортрет (1896)

# Вступление

Обри Бердслей прожил очень короткую жизнь. По замечанию Оскара Уайльда, в котором больше поэтической истины, чем ботанической точности, он умер «в возрасте цветка», однако это был цветок, расцветший в полную силу. Жизнь Бердслея во многих ее ипостасях достигла зенита. Он получил признание как самый одаренный мастер рисунка своего поколения и создал много необычайно оригинальных и глубоких работ. С детства страдавший туберкулезом, Обри знал, что ему отпущен недолгий срок. Это знание не заставило его раньше времени сложить руки на груди и не наполнило негодованием: оно толкало его вперед. Он сгорал в этом пламени с особым блеском и энергией.

Гений Бердслея проявился внезапно, почти как удар молнии, и остался с ним. Эскиз его карьеры – от ранних обещаний, первых достижений и полной уверенности до осознанной усложненности, пренебрежения коммерческими интересами и мастерства поздних работ – перекликается с судьбой многих художников, проживших втрое дольше его. Мы говорим – эскиз, потому что все это «уместилось» меньше чем в шесть лет профессиональной деятельности.

Любимые материалы Обри Бердслея – бумага, чернила и карандаш. Его лучшие работы выполнены в черно-белой гамме, и реакции на них такие же контрастные. Он слышал восторженные похвалы и ядовитую хулу. Это касалось не только работы, но и самой личности Бердслея. Сухопарый, щеголеватый, изможденный болезнью, он зеркально отражал порочные, но элегантные формы своего искусства. Эта поразительная связь постоянно обсуждалась в прессе и безоговорочно принималась публикой, поднимавшей его на тот уровень славы (или бесславия), который обычно отводился на небосклоне искусства для звезд популярного жанра. На короткий момент в конце 90-х годов XIX века могло показаться, что Бердслей воплощает в себе дух *fin de siècle*[1].

Хотя сначала признание получили его черно-белые иллюстрации, гений Бердслея этим не ограничивался. Он был одним из первых британских художников, осознавшим и расширившим возможности оформления афиш и плакатов. Обри написал три поэмы, которые заслуживают того, чтобы войти в антологии поздней викторианской поэзии, а барочной игривостью своей незавершенной новеллы «История Венеры и Тангейзера, или Под холмом» он внес новое звучание в английскую прозу.

Конечно, далеко не последним из произведений Обри

Бердслея являлся он сам – мастер позы, во всем интуитивно элегантный. Искусственность была для него естественной. Хроника жизни Бердслея должна учитывать и разделять все это и признавать, что он надевал маски не для того, чтобы скрыть свою личность, а для того, чтобы проявить ее в полной мере. Обри Бердслей был художником во всем.

*Мэттью Стерджис*

# Глава I
# Семейные тайны и предания

Обри Винсент Бердслей родился в Брайтоне 21 августа 1872 года. Впоследствии утверждалось, что его гороскоп выявил странную конфигурацию Луны, управляющей воображением, и Урана – планеты эксцентриков, но в то время такое расположение небесных тел осталось незамеченным. Ни одно знамение не предвещало будущей славы мальчика. После родов у матери Обри сразу началась горячка, и младенца отдали на попечение домочадцев [1].

Семья была большой. Родители Обри Винсент и Элен Бердслей вместе с его годовалой сестрой Мэйбл жили в семейном доме Элен на Бэкингем-роуд, 12, – в трехэтажном здании, стоявшем на перекрестке. Дом был просторным и хорошо оборудованным. Он принадлежал отцу Элен, военному хирургу Уильяму Питту, который к тому времени вышел в отставку, хотя по возрасту еще мог служить. Кроме Уильяма и его жены Сьюзен, матери Элен, на Бэкингем-роуд жили и ее незамужние сестры – 29-летняя Мэри и 21-летняя Флоренс. Самой Элен минуло 26 лет. В доме была постоянно проживающая горничная, мастерица на все руки, и приходящая прислуга, впоследствии помогавшая Элен с ребенком [2].

Первые недели жизни Обри провел окруженный заботливыми женщинами, под присмотром опытного врача – своего деда. Трудно судить, какое место в этом сонме внимательных взрослых занимал его отец, Винсент Бердслей. Историю его взаимоотношений с Питтами нельзя назвать простой.

Питты были солидной и уважаемой семьей в Брайтоне. Томас Бест Питт, отец Уильяма (ок. 1784–1844), был известным врачом в городе, ставшем знаменитым курортом [3].

Уильям пошел по стопам отца – тоже выбрал профессию врача. В 22 года он уже стал членом Королевской коллегии хирургов, а в 1839 году получил сертификат младшего хирурга. Вскоре после этого он отбыл в Индию – британскую колонию. Там можно было сделать блестящую карьеру.

В июле 1841 года Уильям Питт женился на Сьюзен Лэмб, дочери плантатора, выходца из Шотландии. Свадебная церемония прошла в церкви Святого Фомы в Дакке – нынешней столице Бангладеш. Брак имел благоприятные перспективы. Лэмбы являлись могущественной семьей, тесно связанной родственными

узами: Джорджина, сестра Сьюзен, вышла замуж за своего кузена Джорджа Генри Лэмба, отец которого, Джордж Генри-старший, уже был полковым хирургом и ждал назначения на должность главы медицинской службы колониальных войск. Он одобрил союз своей племянницы и Уильяма Питта и стал свидетелем на церемонии бракосочетания. Джордж Лэмб предполагал, что 24-летний младший хирург будет его надежным союзником.

У молодой четы родились дети: в 1843 году – Мэри, в 1846-м – Элен Агнус [4]. В июне 1849 года семья вернулась в Европу – Уильяму Питту полагался продолжительный отпуск. Некоторое время они провели во Франции, там в декабре 1850 года родилась третья дочь – Флоренс, потом жили в Англии. Отпуск закончился в марте 1853 года, и Питты вернулись на Восток. Сразу после прибытия в Индию Уильям стал участником Бирманской кампании, принял участие в захвате Рангуна. По окончании конфликта он получил звание старшего хирурга. Маловероятно, что Сьюзен Питт с тремя дочерьми последовала за полком мужа. Возможно, они жили на семейных плантациях Лэмбов в Берхампуре, в Северо-Западной Бенгалии [5].

После короткого отдыха и очередного двухлетнего отпуска, на сей раз проведенного в Кейптауне, Питты вернулись в Индию. Шел 1857 год… В стране началось восстание сипаев. Уильям Питт участвовал в боевых действиях и получил медаль за отвагу. Возможно, ужасы кровавого мятежа заставили Уильяма пересмотреть свое отношение к жизни. В марте 1858 года он покинул Индию. В феврале 1859-го ему было присвоено звание полкового хирурга, а в мае он вышел в отставку и стал получать пенсию – 147 фунтов стерлингов в год.

Вернувшись в Европу, Питты поселились на Джерси, где царила англо-французская атмосфера, ведь остров находится в проливе Ла-Манш, но является владением британской короны. В 1864 году семья переехала домой – в Брайтон. Сначала отставной военный хирург, его жена и три подросшие дочери поселились на Лэнсдаун-сквер, 2, рядом с незамужней старшей сестрой Уильяма, которая жила в соседнем доме. В 1867 году они переехали на Клифтон-плейс, 9, а три года спустя окончательно обосновались на Бэкингем-роуд, 12 [6].

Дочери Питтов стали звездами светской жизни Брайтона, но все сходились во мнении, что ярче всех сияла Элен. Она была высокой, изящной и привлекательной. В Элен чувствовалась порода. В то же время девушка была тщеславна и не чужда внешним эффектам – она часто входила в гостиную одна, уже после того как ее сестры откликались на призыв родителей. На светских раутах мужчины часто подходили к бойкой Элен,

оставляя без внимания женщин, «прекрасных» в традиционном понимании. Она слыла вольнолюбивой девушкой и даже проказницей. Однажды Элен притворилась глухонемой, чтобы в заполненной людьми церкви сесть на скамью в первом ряду, предназначенную для важных лиц.

Она была талантлива, особенно в музыке, и играла на фортепиано с мастерством, превышающим любительский уровень. Другим большим увлечением Элен оказались проповеди. Как говорили в то время, она была их «дегустатором» и приходила в любую церковь, где ожидалось выступление хорошего проповедника. Безусловно, Брайтон подходил для этого как нельзя лучше – во второй половине XIX века город являлся одним из центров возрождения англокатолической церкви.

Выдающимся ее представителем был брайтонский прелат преподобный Артур Дуглас Вагнер. Он на собственные средства построил пять церквей и собрал вокруг себя из университетов умных и способных молодых людей, ставших его викариями. Артур Вагнер хотел возродить старинные церковные обычаи, культ Пресвятой Девы Марии, таинство исповеди и ежедневную мессу. Он также стремился заново утвердить культурное влияние Церкви, пригласив для воплощения в жизнь своих строительных проектов талантливых архитекторов – Дж. Ф. Бодли и Эдмунда Скотта и заказав витражи и алтарные образы Эдварду Берн-Джонсу, Уильяму Моррису и другим художникам из братства прерафаэлитов.

Такие новшества навлекли на Вагнера гнев протестантов, которые ошибочно приняли их за шаг на пути к римскому католицизму и признанию папской власти. Последовали нападения на клириков, осквернение алтарей и враждебные объявления о «ежедневной опере» в церквях, где проводились евхаристии. Артур Вагнер предстал перед королевской комиссией, учрежденной для исследования принципов и обрядов так называемых ритуалистов. Вполне возможно, что такие драматические события прибавили Элен желания почаще ходить в храм. Она была ревностной прихожанкой церкви Святого Павла на Вест-стрит, где проводил службы отец Вагнер, а несколько его викариев стали друзьями ее родителей [7].

Элен гордилась положением в обществе своей семьи. В семейной истории было многое, что можно было поставить Питтам в заслугу: служба в колониях империи, блестящая карьера отца, известная фамилия, право принадлежности к высшему кругу. В то время, когда правила королева Виктория, все это давало огромные преимущества. Да, семья Питт имела высокий общественный статус, но у них, как у всех, были свои скелеты в

шкафу. В свидетельстве о рождении Сьюзен Питт, выданном в 1825 году в Дакке, она названа незаконнорожденной дочерью Александра Лэмба без упоминания имени матери. В таких случаях, далеко не редких в Индии середины XIX века, безымянная мать почти всегда оказывалась туземной служанкой. Стало быть, нельзя исключить, что Сьюзен Питт была не только незаконнорожденным ребенком, но и полукровкой [8].

Уильям Питт, вероятно, знал историю своей жены и принял ее как факт. В колониях подобные ситуации были распространенными, а кроме того, профессиональные выгоды от брака со Сьюзен Лэмб перевешивали многие недостатки, имевшиеся на самом деле или воображаемые. Тем не менее детей в эту историю, конечно, не посвятили. Элен не знала, что в ее жилах течет четверть индийской крови, и, уж конечно, Обри не догадывался, что на одну восьмую является бенгальцем.

Труднее было скрыть другое обстоятельство, угрожавшее благополучию семьи Питт, – долги Уильяма. Его материальное положение было очень сложным. Безусловно, он много занимал у Джорджа Лэмба и его сына Джорджа Генри-младшего. После смерти Лэмба-старшего в его завещании обнаружился красноречивый пункт о том, что любая сумма, которую мистер Уильям Питт, хирург Бенгальской медицинской службы, мог задолжать ему, должна быть получена у него и передана в личное и отдельное пользование его супруге Сьюзен Питт, то есть племяннице самого Лэмба. Дальше следовала запись, что при исполнении означенного условия данная сумма не будет считаться долгом или личными средствами вышеупомянутого господина. Судя по размеру налога на наследство, сия сумма превышала 1000 фунтов.

Более того, в 1865 году, когда Уильям Питт получил право на повышение пенсии от Бенгальского фонда для отставных военных врачей, он был обязан переводить эту ежегодную ренту в размере 300 фунтов в собственность Джорджа Генри Лэмба. Установить точную причину сих финансовых маневров невозможно, но можно предположить, хотя у нас и нет свидетельств банкротства Питта, что он явно пребывал в состоянии продолжительного материального кризиса [9].

Ничто не может заставить английскую семью, занимающую определенное положение в обществе, твердо отстаивать свой статус больше, чем призрак бесчестья. Уильям Питт, скрывавший как не стопроцентно голубую кровь своей жены, так и собственные финансовые затруднения, научил дочерей гордиться своим привилегированным положением и улыбаться далеко не

всем молодым людям.

Конечно, родители Элен и она сама знали о положении Винсента Бердслея, которое многим представлялось неоднозначным. Впоследствии Элен говорила о своем браке как о некоем мезальянсе – обреченном союзе между высокими помыслами и низменной торговлей, но летом 1870 года на это все предпочли закрыть глаза. Когда Винсент Бердслей познакомился с Элен Питт, его главным украшением были роскошные усы, а достоинством – небольшой, но стабильный доход. С виду он был джентльменом, но за внешним лоском скрывалась тщательно маскируемая неотесанность.

Отец Винсента действительно занимался торговлей – он имел магазин в Клеркенуэлле. Бердслей-старший, умерший от чахотки в 1845 году, когда его единственному сыну исполнилось всего пять лет, торговал ювелирными украшениями. Сара Энн, мать Винсента, через два года вышла замуж второй раз, за молодого хирурга Уильяма Лэйта. Нам почти ничего не известно о детстве Винсента, кроме того что он имел слабое здоровье. По данным переписи 1851 года, 11-летний Винсент не жил в доме своей матери и доктора Лэйта или в доме отца Сары Энн Дэвида Беньона. Возможно, мальчика отправили поправлять здоровье и учиться в загородную школу. Дед, уроженец Уэльса, торговавший недвижимостью в северном Лондоне, щедро его обеспечил – по завещанию Беньона Винсент унаследовал немалую часть его состояния. Дед, умерший в 1859 году, оставил 19-летнему внуку 350 фунтов, четвертую часть своего поместья стоимостью более 12 000 фунтов и права на дом на Бернард-стрит рядом с Рассел-сквер. Завещание включало интересное условие – согласно ему, Винсент не должен был вмешиваться в дела поместья своего покойного отца. Этот пункт явно был направлен на предотвращение судебных споров, хотя у нас нет доказательств вздорного характера Винсента либо того, что у него были напряженные отношения с матерью или тремя другими наследниками первой очереди[2].

Деньги и недвижимость, указанные в завещании Беньона, обеспечили Винсенту приличный доход. В права наследования он вступил, достигнув совершеннолетия, – в 21 год. Могло ли у него возникнуть искушение промотать свой капитал? Нам это неизвестно, но в течение 10 лет о жизни Винсента нет никаких исторических записей. В 70-е годы XIX столетия данные о нем появились снова. В то время он несколько раз посещал Брайтон – возможно, в поисках развлечений, а может быть, для того чтобы подлечиться. На старом причале Чейн Винсент Бердслей увидел стройную жизнерадостную 24-летнюю Элен Питт. Там они и

познакомились [10].

Этикет в викторианском обществе был строго регламентирован, и попытка завязать знакомство в общественном месте без формального представления рассматривалась как вопиющее нарушение приличий. Однако Винсент Бердслей был самоуверенным и обаятельным 20-летним мужчиной, а Элен Питт отличалась своеволием и упрямством, что способствовало тому, что у нее уже была репутация девушки с неординарным характером (некоторые даже предполагали, что инициатором их знакомства стал отнюдь не Винсент Бердслей). Словом, они начали тайно встречаться в саду Королевского павильона[3].

Брайтон был небольшим городом, местом для отдыха, и слухи здесь распространялись очень быстро. Элен Питт играла не последнюю скрипку в жизни брайтонского общества, и разговоры о ее шокирующем поведении вскоре стали известны родителям. Неудивительно, что первое появление Винсента Бердслея в доме № 12 на Бэкингем-роуд было воспринято настороженно, но он сумел расположить к себе отца Элен, убедил его в своих добрых чувствах и надежности в качестве будущего зятя. Возможно также, что врачебное прошлое его приемного отца сослужило Винсенту хорошую службу, а может быть, на родителей Элен произвел впечатление его доход.

Вскоре последовало объявление о помолвке, а 12 октября 1870 года в церкви Святого Николая Элен Питт и Винсент Бердслей обвенчались. Погода была плохой: с Ла-Манша шел шторм, поэтому новобрачные и гости не смогли войти в церковь через главный вход – им пришлось воспользоваться укрытой от шквалистого ветра дверью ризницы с другой стороны храма. Возникает искушение прибегнуть к метафорам, но разногласия молодой семьи Бердслей имели скорее патетический, чем бурный характер. Первое из них не заставило себя долго ждать.

Еще до того как закончился медовый месяц, Винсент Бердслей получил судебный иск – некая вдова вменяла ему в вину нарушенное обещание. Она утверждала, что Бердслей собирался жениться на ней. В конце XIX века такие обращения поступали в суды часто, причем подчас они являлись происками бессовестных авантюристок, но от этого подобные иски не становились менее досадными. Уильям Питт потребовал, чтобы зять решил этот вопрос, пока дело не дошло до судебных слушаний.

Трудно представить себе менее благоприятное начало семейной жизни: Винсент разом утратил доверие жены, уважение ее родных и потерял часть средств для собственного безбедного существования. Чтобы откупиться от вдовы, ему пришлось

продать часть своей собственности на Юстон-роуд [11]. Став не столь финансово благополучным, как раньше, он вошел в семью Элен, и новобрачным, потерявшим возможность жить в своем доме, пришлось поселиться под родительской крышей. Можно представить, с какими чувствами Питты приняли в семью зятя и какие аргументы он находил, чтобы оправдаться [12].

Конечно, в жизни были и светлые моменты. Таким стало рождение 24 августа 1871 года дочери Мэйбл. Что касается менее значимых радостей, то Элен очень радовалась своему триумфу на главном светском мероприятии в феврале 1872 года в Брайтоне – костюмированном балу. Она появилась там в синей бархатной блузе, белой шелковой юбке, белых шароварах и такой же феске и вызвала общее восхищение. Винсент надеть маскарадный костюм не решился, но Элен вспоминала, как он с гордостью и удовольствием кружил ее по залу. Несмотря на такие сиюминутные удовольствия, в целом жизнь Винсента Бердслея оставалась довольно унылой.

Есть упоминания о том, что вначале он принимал участие в домашних расходах, но вскоре даже эти прозаичные траты стали ему не по карману. В августе 1872 года, через несколько недель после рождения Обри, Винсента постигла новая беда, и он потерял остатки своего состояния. Это совпало с тем, что Элен, оправившись от родильной горячки, стала уделять внимание сыну [13].

Какая бы эмоциональная напряженность ни существовала между родителями Обри и между его отцом и Питтами, дом на Бэкингем-роуд по-прежнему оставался семейным гнездом. Финансовый фундамент, на котором он покоился, мог быть не очень прочным, но все-таки в семье были определенная стабильность и материальное благополучие.

Сьюзен и ее дочери любили искусство в традиционном, домашнем смысле этого слова. Уильям Питт был человеком с ограниченным воображением, но о его супруге и дочках этого сказать нельзя. Их способности имели материальное воплощение. Стены гостиной украшали картины Сьюзен, а акварели Элен и ее старшей сестры хранились в семейном альбоме, который с удовольствием смотрели гости. И разумеется, все женщины увлекались музыкой.

Элен всегда с удовольствием играла на фортепиано, Обри, как вскоре всем стало ясно, был ее восторженным слушателем. Еще до своего первого дня рождения он подползал к инструменту и устраивался рядом с матерью, когда она собиралась играть. Спустя много лет Элен с материнской гордостью, на которую нужно делать определенную скидку, вспоминала, что Обри

встряхивал свою погремушку точно в такт музыке, а когда она попыталась сбить его с толку и перешла с четырех на шесть тактов, малыш тоже изменил темп [14].

Труднее оказалось приспособиться к изменениям темпа жизни на Бэкингем-роуд. Винсенту, лишившемуся состояния, нужно было искать занятие, и найти его можно было в Лондоне, а уж никак не в Брайтоне. Для человека тридцати с лишним лет, не имеющего предыдущего опыта, к тому же слабого здоровьем, возможности вступить в какое-либо дело были крайне ограниченными. Тем не менее в начале 1874 года Винсент получил должность секретаря в телеграфной компании Западной Индии и Панамы, а через несколько месяцев ему предложили более высокооплачиваемую работу. Он привез Элен, Мэйбл и Обри в Лондон. Семья стала снимать жилье на Ланкастер-роуд, 90, в Нотинг-хилле. Их соседями оказались Генри Рассел, звезда мюзиклов, и его молодая подруга[4] [15].

На следующие 20 лет жребием Бердслеев вместе с необходимостью компромиссов, отсутствием постоянства и недостатком уединения стала жизнь в съемных домах. Элен и Винсент всегда помнили о том, как они жили раньше, и чувствовали вину перед детьми за то, как семья живет сейчас. Мэйбл и Обри остро ощущали их постоянное беспокойство и тоску по прежним дням. Впрочем, уехав из Брайтона, они не полностью потеряли связь с близкими людьми. В Лондоне жили Лэмбы, родственники Элен. В 70-е годы XIX столетия Джордж Генри Лэмб и его жена Джорджина (сестра Сьюзен Питт) вместе с пятью детьми вернулись в Англию и поселились на Колвилл-гарденс, 13, совсем недалеко от Ланкастер-роуд. Один из сыновей Лэмбов, Генри Александер, возможно, помог Винсенту получить работу. Также неподалеку, на Эддисон-виллас, 1, жил Дэвид Уайт Лэмб – двоюродный дядя Элен, имевший большие связи в обществе.

Питты недолго оставались в Брайтоне – не прошло и года после отъезда Элен и Винсента с детьми, как они тоже уехали. Чем было вызвано такое решение – финансовыми обстоятельствами, чувством одиночества или чем-либо другим, неизвестно. Уильям и Сьюзен Питт поселились в Ислингтоне, прожили там пять лет (1875–1880), а потом уехали из страны. Младшая сестра Элен Флоренс в марте 1876 года вышла замуж за Мориса Шенкеля, сына владельца отеля в Вене. Старшая сестра, Мэри Питт, возможно, жила вместе с ней.

Элен и Винсент старались приспособиться к новым обстоятельствам. Винсенту было легче. Он вернулся в свой

родной город, избавился от недовольства старших Питтов и устроился на работу. Хотя Винсент редко выходил из тени, можно предположить, что он пытался играть роль строгого отца семейства. В воспоминаниях Элен есть замечание, что он наказывал обоих детей, если они плохо себя вели.

Между тем разочарование в супружеской жизни усилило склонность Элен к театральности. Действительность становилась все более суровой и тусклой, но она старалась этого не замечать. А главное – нельзя было, чтобы это заметили окружающие. Элен всячески подчеркивала свое благородное происхождение и стала представлять себя жертвой неравного брака. С годами этот сценарий все расширялся и обрастал подробностями. Элен искала убежище в сентиментальном искусстве, но истинной ее страстью стали дети – она пыталась передать им свои устремления, надежды и амбиции. Элен сделала ставку на дочь и на сына [16].

Несмотря на стесненные материальные обстоятельства семьи, она твердо придерживалась мнения, что духовная жизнь имеет первостепенное значение. В доме на Ланкастер-роуд почти всегда звучала музыка: Генри Рассел был блестящим музыкантом и написал сотни популярных песен, в том числе «Веселее, друзья, веселее» и «Жизнь на волне океана». Его гражданская жена Эмма Рональд оказалась замечательной пианисткой. Элен наслаждалась такой атмосферой, и Обри она тоже радовала. Впервые попав на симфонический концерт, четырехлетний Обри внимательно слушал и явно получал удовольствие от музыки. Элен учила его играть на фортепиано, и вскоре Обри уже превосходно исполнял этюды Шопена. Мэйбл тоже училась. Элен каждый вечер исполняла для детей шесть музыкальных фрагментов. Она сделала маленький альбом с программами, чтобы они не слишком часто слышали одну и ту же вещь и учились знать и ценить лучшую музыку. «Я не позволяла им слушать всякую ерунду», – говорила впоследствии Элен Бердслей.

Такое же презрение к «ерунде» определяло выбор книг для ее детей. Мэйбл много читала. В очень юном возрасте она «усвоила» Диккенса и Скотта, а в шесть лет почувствовала в себе силы «подвести черту под Карлейлем». Обри тоже рано стал проявлять интерес к книгам и, по семейному преданию, научился читать путем «впитывания», без всяких усилий или учителей. Неизвестно, какой была его первая книга. Элен, несомненно, подталкивала сына к Диккенсу, если не к тому же Карлейлю, с самого раннего возраста.

Конечно, находилось время для традиционных детских удовольствий, и здесь Обри повезло: последняя треть XIX века была прекрасным временем для иллюстрированных детских книг.

Предприимчивые издатели внедряли новые технологии, а сочетание появившихся эстетических доктрин и разнообразных талантов – авторов и художников – дало замечательные результаты. Свидетельство тому – детские стихи Рэндольфа Колдекотта, ежегодные альманахи Кейт Гринуэй, «Книги игрушек» Уолтера Крейна. Обри был восхищен волшебным миром четких линий и ярких цветов. Правда, понимания у матери это не находило. Элен стремилась расширить кругозор дочери и сына с помощью музыки и литературы, а графическое искусство ее не слишком интересовало.

Безусловно, она многое сделала для того, чтобы ее дети (особенно Обри) рано почувствовали свою особую одаренность и научились гордиться этим. В семейной истории сохранилось несколько преданий на данную тему. Когда родители привели шестилетнего Обри на службу в Вестминстерское аббатство, он сильно заинтересовался многочисленными скульптурами. Мальчик попросил рассказать ему о человеке, статуя которого оказалась рядом с их скамьей, а потом объяснить сюжет на одном из витражей. Возвращаясь домой со службы, Обри спросил, будет ли после его смерти создан его собственный бюст или витраж о событиях из его жизни. При этом он якобы добавил: «Когда-нибудь я стану великим человеком». Мать спросила, что ему больше хочется иметь. Обри задумался, а потом выбрал бюст, объяснив сие тем, что он ведь красивый мальчик [17].

Посещение Вестминстера он запомнил надолго, но это была лишь незначительная часть семейной традиции походов в церковь. Элен отнюдь не утратила энтузиазм к «дегустации» проповедей, и Лондон предоставил ей для этого богатые возможности. Она на время утратила симпатию к англокатолической церкви и поддалась очарованию преподобного Тэйна Дэвидсона из пресвитерианского храма на Колбрук-роу в Ислингтоне. Вполне вероятно, что в середине 70-х годов семья переехала в Ислингтон, ведь Уильям Питт с женой жили на Вестборн-роуд. Вероятно, священник из церкви на Колбрук-роу временно стал «главным советником» Элен в духовных, если не в практических делах. Шотландец Дэвидсон был одним из самых знаменитых проповедников той эпохи. Прихожане заполняли не только его церковь, но и зал сельскохозяйственной академии на Аппер-стрит, где преподобный тоже обращался к пастве с проповедями. Любимой темой Тэйна Дэвидсона были опасные соблазны современного города для молодых людей. Обри в то время, конечно, был слишком мал для того, чтобы проявлять интерес к этой теме. Соблазнов он не избежит потом…

Родителей между тем стало беспокоить здоровье сына. Обри

был хрупким ребенком, бледным и болезненным. Мать любила сравнивать его с дрезденской фарфоровой статуэткой… Она вспоминала, как однажды, будучи еще совсем малышом, Обри поднимался по лестнице, опираясь на ветку, подобранную на улице, хотя этот случай, скорее, отражал склонность мальчика к драматическим эффектам, чем указывал на физическую немощь. Он чуть ли не с первых дней жизни находился под опекой сестры, которая была очень ненамного старше. Обри и Мэйбл все время проводили вместе. Элен была вынуждена давать частные уроки музыки и преподавать французский язык. Конечно, вечерами она уделяла внимание детям, учила их, но тем не менее они часто оставались совершенно одни. Впоследствии Элен не раз горько сетовала на то, что в эти годы ее сын и дочь были вынуждены вести «одинокую жизнь на съемной квартире» [18].

Обри и Мэйбл практически не общались с другими детьми своего возраста. Это привело к тому, что у обоих появились манеры, свойственные взрослым людям. Одиночество вдвоем сближало брата и сестру, укрепляя их взаимное доверие и увлекая в царство воображения. Однако воображение могло предложить лишь уход от действительности… Оно не давало настоящей защиты от скуки и недостатка общения со сверстниками.

Летом 1879 года, вскоре после того, как ему исполнилось семь лет, Обри заболел. Он отказывался от еды, кашлял… Появились признаки лихорадочного состояния. Врач, приложивший стетоскоп к груди мальчика, определил слабый, но зловещий шум при дыхании и поставил диагноз: туберкулез.

Приговор был страшным, но не смертным. Эта болезнь была распространена во всех слоях общества, но те, кто имел деньги, располагали бóльшими возможностями бороться с ней. Хорошее питание, свежий воздух и собственные ресурсы организма со временем могли справиться с незначительным повреждением легочной ткани. Возбудитель болезни, микобактерия туберкулеза, был открыт лишь в 1882 году, но значение данного открытия и его медицинские последствия оказались осмыслены далеко не сразу. Люди долго продолжали верить, что туберкулез имеет наследственную природу.

Надо полагать, что диагноз Обри не улучшил отношения Винсента и Элен – в ее семье сразу вспомнили, что его отец умер от этой болезни. Врач, сомневавшийся в пользе лондонской жизни для Обри, предложил отправить его за город. Мальчика решили отдать в Хэмилтон-лодж, небольшую подготовительную школу-пансион недалеко от Брайтона. Элен была знакома с мисс Барнетт, которая управляла этим учебным заведением вместе со

своей тетей, мисс Уайз.

Неизвестно, кто оплачивал содержание Обри, но к 1879 году Бердслеи оказались в жалкой роли бедных родственников – получателей хитроумно замаскированной милостыни от родителей, дядюшек, тетушек и даже друзей семьи. К ним проявила интерес леди Генриетта Пэлем, пожилая незамужняя сестра графа Чичестера – одного из самых видных аристократов Западного Сассекса. Она встречалась с Элен и Винсентом в Брайтоне и поддерживала с ними связь в Лондоне, где имела дом на Честер-сквер. В пансионе леди Пэлем оплачивала музыкальные уроки Обри [19].

Перенесшийся из одинокой лондонской жизни в шумную компанию сверстников среди сассекских холмов, Обри быстро окреп. Тревога, что его будут дразнить, оказалась необоснованной. Судя по его письмам домой, в Хэмилтон-лодж его все радовало. Обри не тосковал по родным, хотя подозрение в том, что это могло быть вызвано скукой его домашней жизни, опровергается тоном и содержанием писем: он часто спрашивал, как поживают не только мать и сестра, но и отец. То обстоятельство, что Винсент сохранял свое место в центре семейной жизни, доказывают книжная закладка со словом «любовь», которую Обри послал ему («потому что я люблю тебя», – объяснил мальчик в сопроводительной записке) и открытка на День святого Валентина, которую Винсент отправил сыну.

В пансионе насчитывалось около 25 учеников в возрасте от 7 до 12 лет, а школьный режим был щадящим. Занятия не занимали много времени. Единственные книги, о которых упоминает Обри, – это «Путешествия» капитана Кука и сочинение об английских и французских кораблях, которое читала детям мисс Уайз. Зато было много увлекательных экскурсий – на местную «выставку» (облагороженный базар), в парк Дэнни, в особняк Елизаветинской эпохи, на Уолстонбери-хилл, в расположенный неподалеку китайский сад и в Брайтон. Еще мальчика очень радовали походы в цирк. Хотя учителя знали о слабом здоровье Обри Бердслея, никаких упоминаний о его болезнях не сохранилось. Он активно занимался школьными делами, в том числе «строевой ходьбой» на лужайке, ежедневно гулял со школьной собакой по кличке Фидо и участвовал в экскурсиях. Ничто не отличало его от остальных учеников.

С игрой на фортепиано дело обстояло сложнее. Несмотря на заявления Элен о необыкновенной любви сына к музыке, Обри признавался, что своим медленным прогрессом на этом

направлении доводил учительницу мисс Барнетт почти до белого каления. Ощущая постоянную поддержку (если не сказать, давление) из дома, он улучшил свои навыки и к концу первого класса собирался принять участие в школьном концерте, посвященном окончанию учебного года.

Если судить по его письмам, Обри был активным, но ничем не выдающимся семилетним мальчиком. Его интересы – пирожные, дрессированные слоны, фейерверки, морские приключения, карманные деньги и состояние собственного игрушечного паровоза – вполне традиционны, за исключением некоторой дымки эстетической и драматической чувствительности, появившейся уже тогда. Элен описывала характер сына в детстве как мягкий, нежный и немного капризный, и эти черты присутствуют в его заботливых вопросах о сестре и восхищении слонами в цирке. Впрочем, Элен отметила и более резкие нотки, увидев в сыне собственное тщеславие и желание производить впечатление в любой компании, в которой он оказывался.

В школе эти качества приводили к определенным противоречиям: то, что производило впечатление на учителей и родителей, часто вызывало негативные эмоции у его одноклассников. Обри хотел сиять на обоих небосклонах. Его энергичное участие в жизни школы обеспечивало одобрение учителей, но он также старался заработать хорошую репутацию у сверстников, демонстрируя свое озорство и стоицизм (когда мисс Барнетт была вынуждена наказать его за какой-то проступок, Обри приложил все силы к тому, чтобы не заплакать).

С раннего возраста Обри усвоил неоднозначное отношение к тем, кто облечен какой-либо властью. Он признавал чужой авторитет и часто искал одобрения у старших, но в то же время ему доставляло удовольствие досаждать им и даже высмеивать их. В детстве Обри неоднократно наказывали за своевольные шалости – не только учителя, но и родители, а некоторые друзья семьи, с радостью приглашавшие куда-либо Мэйбл, отказывались звать ее брата, потому что от него одни неприятности. Когда ему этого хотелось, Обри знал, как произвести впечатление на взрослых и порадовать их. Впрочем, выбор средств для этого у него пока был сильно ограничен. Любое проявление эксцентричного характера скорее являлось наигранным, чем реальным, и осуществлялось при попустительстве, если не молчаливом согласии или даже прямом участии матери. К примеру, узнав о концерте, она прислала Обри сонату для фортепиано, в то время как мисс Барнетт предложила ему несложный музыкальный фрагмент [20].

В Хэмилтон-лодж Обри начал проявлять интерес к рисованию. Сначала мальчик пытался копировать соборы, но потом обратился к своему воображению и создал произведение, любопытным образом предвосхитившее многие важные темы его работ, сделанных впоследствии. Одним из первых успехов на этом поприще стала картина под названием «Карнавал» – длинная процессия гротескных фигур, которую Бердслей подарил своему деду.

В Хэмилтон-лодж Обри пробыл недолго – всего четыре года. Возможно, за жизнерадостным тоном писем и частыми заверениями в полном благополучии скрывалось ухудшение здоровья, а может быть, плата за обучение стала обременительной для того, кто ее вносил… Так или иначе, Элен, по ее словам, была вынуждена вернуть сына домой. В 1880 году семья жила в Пимлико, в доме № 57 на Денби-стрит[5]. Из этого района они так и не смогли никогда уехать [21].

Пимлико – невзрачный район Лондона – расположен между двумя совсем другими мирами: величественным Вестминстером и живописным Челси. В 80-е годы XIX столетия его не отличали ни историческая атмосфера, ни блеск новизны, свойственные Пимлико сегодня. Район был застроен в середине века Томасом Кьюбиттом, выбравшим пустоши вокруг Темзы как будущий жилой пригород для среднего класса. Это своеобразный противовес его более раннему аристократическому кварталу – Белгравии.

Если Белгравия архитектурно разнообразна, то Пимлико был спланирован предельно просто. По утомительно длинным улицам здесь с жутковатым однообразием тянутся оштукатуренные фасады. Дома, в основном четырех– или пятиэтажные, закрывают любой вид на город или на реку, что способствует созданию замкнутого пространства и какой-то недоброй атмосферы. Кроме того, замысел Кьюбитта оказался лишь отчасти успешным. В 70-е годы район мог похвастаться несколькими респектабельными кварталами и даже скромными площадями с рядами деревьев, но длинные шеренги сомкнутых домов с одинаковыми фасадами указывали на то, что Пимлико стал вотчиной меблированных квартир [22].

Ради будущего детей, в первую очередь Обри, Элен пыталась бороться с судьбой. Здоровье ее сына по-прежнему оставляло желать лучшего, а лондонский смог его улучшению совсем не способствовал. В начале 1882 года Элен решила отвезти обоих детей в Эпсом. Они два года снимали там жилье у миссис Энн Кларк на Эшли-виллас, 2. Винсент предположительно отправился

вместе с ними и стал ездить за 15 миль на работу в Лондон (поезд из Эпсома останавливался в Воксхолле, где он теперь заведовал лондонским отделением пивоварни Кроули). Есть и другая версия – он остался в столице и приезжал к семье на выходные. Винсент уже переместился на обочину семейной жизни, и переезд в Эпсом еще больше отдалил его от детей, которые, в свою очередь, предельно сблизились с матерью.

Элен жила жизнью сына и дочери. Она каждый день ходила с ними гулять, чтобы Обри мог окрепнуть. Мать продолжала учить их. Обри и Мэйбл предстояло погрузиться в великий океан культуры – это были уроки игры на фортепиано, вечерняя музыкальная программа, рекомендуемое чтение, рисование и переписывание важных цитат. С учетом того, что художественный дар Элен имел скорее интерпретаторскую, чем творческую природу, неудивительно, что она рассматривала искусство как нечто полезное для успеха в обществе, а не предназначенное для личного удовольствия. Было недостаточно, что Мэйбл читала Диккенса, – она должна была научиться цитировать его. Элен обучала свою 10-летнюю дочь этому типично викторианскому навыку, хотя их уроки часто прерывались, когда учительница и ученица проливали слезы над особенно патетичными фразами мастера драматических сантиментов [23].

Правда, коронный номер Мэйбл был скорее комичным, чем возвышенным. По воспоминаниям Элен, она читала сцену катания на коньках из «Записок Пиквикского клуба» чрезвычайно потешно и могла приводить цитаты из этой книги два часа подряд. Разумеется, выбор произведения был произвольным, но не стояло ли за ним тайное желание Элен? Драматическим стержнем книги является обвинение в нарушении обещания, выдвинутое против мистера Пиквика некой вдовой. Нетрудно представить дискомфорт Винсента и желчное удовлетворение Элен, когда они слушали, как их дочь пересказывает мрачную сцену суда и принципиальную, хотя и глупую линию защиты мистера Пиквика.

Обри отреагировал на Диккенса по-своему. Он любил рисовать, хотя его стиль еще не сложился, а способности не проявились в полной мере. Мальчик сделал иллюстрации для романа «Барнеби Радж» – нарисовал гостиницы «Мэйпол» и «Бут». Иногда Обри опирался только на собственное воображение, но к своим техническим погрешностям относился придирчиво. Это было характерно для его творческого темперамента. Обри стремился получить похвалу за превосходно сделанную работу и понял, что может добиваться более хороших результатов, копируя иллюстрации из других книг, вместо того чтобы рисовать

неуклюжие фигурки, рожденные его фантазией. Одной из причин желания создавать законченные работы стало то обстоятельство, что уже в девять лет он работал на заказ. Хотя публичное признание того, что ее сын талантлив, получило одобрение Элен, это в большей степени было данью бедственному положению семьи, чем признанием его неординарных способностей.

Финансовые проблемы Бердслеев продолжали беспокоить их родственников и друзей, особенно с тех пор, как Элен перестала давать частные уроки, посвятив себя детям. По-видимому, существовал некий благожелательный сговор с целью скрытых пожертвований в виде заказа и оплаты рисунков Обри. Несколько таких рисунков купила леди Пэлем. Целый ряд карточек с изображением персонажей Диккенса, указывающих на место за столом, был заказан для некоего бракосочетания. Поступали и другие предложения. За год Обри заработал около 30 фунтов, что было значительной суммой.

Эти детские рисунки, безусловно, обладают определенным очарованием, почти утрачиваемым в репродукциях, и говорят об аккуратности и прилежании: внимание к деталям неудивительно для мальчика, одним дедом которого был хирург, а вторым ювелир[6]. Но главное, эти рисунки стали первым настоящим достижением, которое принесло Обри моральное и материальное вознаграждение – признание и деньги. Он был представлен ограниченному кругу людей как рисовальщик, но рисование никогда не считалось для него главным. По решению Элен, на первом месте стояла музыка. Под ее руководством Обри и Мэйбл стали хорошими пианистами. Они играли и соло, и дуэты, и Обри даже начал сочинять музыку [24].

После пребывания в Эпсоме Обри окреп, и 1883 году семья вернулась в Лондон. Друзья, готовые помочь им, вскоре стали приглашать одаренных детей музицировать на званых вечерах. Элен высокопарно назвала это приобщением к светской жизни, а сам Обри впоследствии удивлял друзей небрежными упоминаниями о своем детстве, когда его считали музыкальным вундеркиндом. На самом деле таких выступлений было немного. Элен Бердслей, написавшая в 20-е годы прошлого столетия мемуары, часто упоминала о Мэйбл, игравшей на фортепиано и читавшей наизусть в гостиных, но смогла привести лишь два примера публичных выступлений Обри: в гостях у леди Дерби, где он играл соло и дуэты с сестрой, и на концерте в церкви. Место проведения концерта не указано, но это вполне могла быть церковь Святого Павла в Найтсбридже. Элен часто удовлетворяла свой интерес к хорошим проповедям и красивой обстановке в этом храме в Уилтон-плейс, а один из местных викариев, Роберт

Эйтон, примерно в то же время стал близким другом Обри [25].

Вспоминая эти два случая, Элен утверждала, что Обри очень стеснялся и не любил выступать на бис. В девять лет мальчики действительно бывают застенчивыми. Присутствие более уверенной старшей сестры могло помочь ему справиться с волнением, но в нежелании Обри выступать перед публикой могла быть и нотка привередливости. На этих светских раутах в Белгравии и на Сент-Джеймс-сквер он вполне мог ощущать атмосферу благожелательной снисходительности. Такое же отношение стояло за заказом столовых карточек, но рисование – это работа, где художник может чувствовать себя защищенным от зрителей.

Несмотря на «публичные и светские» успехи Обри и Мэйбл, семье было тяжело жить в Лондоне. В 1884 году Винсент потерял работу на пивоварне Кроули. Правда, он получил отличные рекомендации, но в 44 года найти новое место было трудно. Элен заболела. Перед лицом этого двойного кризиса на помощь снова пришли родственники: Обри и Мэйбл отправились жить к двоюродной бабушке в Брайтон.

Сара Питт, старшая сестра Уильяма, своей семьи не имела. В отличие от брата, она умело распоряжалась деньгами. Свой капитал – 3000 фунтов – мисс Питт вложила в облигации и жила на проценты с них. В 1884 году 70-летняя Сара переехала с Лэндсоун-сквер. Она поселилась в трехэтажном доме на Лоуэр-рок-гарденс, 21, недалеко от набережной. Здесь же стали жить Мэйбл и Обри [26].

# Глава II
# Счастливые школьные дни

«Химик» – карикатура на Э. Дж. Маршалла, директора школы, где учился Бердслей (ок. 1887)

Возможно негодуя на то, что никто другой не пришел ей на

помощь, Элен Бердслей в своих мемуарах охарактеризовала мисс Питт как «странную старую тетку» и критически отнеслась к ее «своеобразному представлению о детях», включавшему презрение к любым игрушкам и твердую веру в принцип «рано ложиться, рано вставать». Кроме того, Элен жаловалась, что в доме практически не имелось книг.

Но стоило ли удивляться, что дом 70-летней старой девы не был приспособлен для жизни детей? Не следует удивляться и тому, что Сара Питт не могла соперничать с «высокоодаренной» Элен Бердслей в поощрении творческих порывов и наставлениях относительно музыки, литературы и рисования. Сильные стороны мисс Питт заключались в другом. По крайней мере, судя по ее завещанию, она была щедрой, предусмотрительной и независимой женщиной, презиравшей то, что делалось напоказ. Она оставила отдельное наследство своим замужним племянницам, оговорив их право распоряжаться полученными деньгами независимо от супругов, и пожелала быть скромно похороненной на любом ближайшем кладбище.

Бесспорно, двумя самыми очевидными слабостями Элен были высокомерие и склонность к драматическим эффектам. Это могло привести к определенным трениям между ней и Сарой Питт. Скорее всего, на Сару не произвели впечатления восторженные рассказы Элен о блестящих способностях ее детей. По ее мнению, они были самыми обыкновенными, и мисс Питт находила удовольствие в том, чтобы указывать матери на недостатки в их образовании. Впрочем, Сара любила своих внучатых племянников, а они, судя по всему, отвечали ей взаимностью. После съемных квартир в Пимлико и Эпсоме дом в Лоуэр-рок-гарденс вернул Обри и Мэйбл утраченный мир традиционного буржуазного комфорта [1].

Из домашнего обихода ушла напряженность, и режим, предложенный мисс Питт, пошел детям на пользу. Сначала они не ходили в школу – учились дома. Обри углубился в чтение «Краткой истории английского народа» Дж. Р. Грина – единственной книги в доме, согласно утверждению Элен, и, как всегда, побуждаемый желанием превращать новые знания в собственные истории, начал составлять хронику испанской Непобедимой армады. Он писал баллады, сочинял ноктюрны, рисовал картины. Рискнем предположить, что в доме были и другие книги, кроме «Истории» Грина, поскольку именно там Обри создал свою первую упоминавшуюся в воспоминаниях (ныне утраченную) серию иллюстраций – рисунки к готической фантазии «Ворчун из Реймса» преподобного Р. Г. Бархэма. У нас нет причин сомневаться в утверждении мисс Питт, что Обри и его

сестра, пока жили у нее, были счастливы, как птицы [2].

Одним из главных детских удовольствий, которое она одобряла всей душой, стали посещения церкви, но, повзрослев, Обри часто говорил, что в детстве он однажды проснулся среди ночи и увидел большое распятие с окровавленным Христом, упавшее со стены над каминной полкой. Этот образ ярко запечатлелся в его памяти.

Обри и Мэйбл предпочли не ближайшие церкви, а храм Благовещения на Вашингтон-стрит высоко на гряде Саут-даунс, примерно в миле от Лоуэр-рок-гарденс. Это была простая церковь в бедном районе, недавно застроенном двухэтажными домиками, примыкавшими друг к другу чуть ли не вплотную. Впрочем, храм отличали мастерские штрихи: боковые приделы, росписи с изображением религиозных сцен и три прекрасных витража. Центральный был создан Данте Габриэлем Россетти, а два боковых со сценами Благовещения – Эдвардом Берн-Джонсом.

Несмотря на простой вид церкви и ее прихожан, религиозные обряды здесь проходили довольно пышно. Местный священник, отец Джордж Чапмен, был болен туберкулезом… Возможно, это способствовало формированию тесной связи между ним и Обри. Священник стал для него близким человеком. С собственным отцом такой близости не было, и неудивительно, что Обри неосознанно постарался восполнить этот пробел. Еще менее удивительно, что под влиянием матери он делал это в церкви. Однако здоровье отца Джорджа быстро ухудшалось, и служил он все реже и реже. Церковь, конечно, продолжала действовать под надзором его викариев, а Обри с сестрой ходили на Вашингтон-стрит так же часто, как раньше.

В этом храме была особая энергетика. Отзывчивость и истовая вера отца Джорджа привлекали многих людей, но его приверженность старым обрядам и любовь к «римским» деталям (он носил биретту – головной убор католических священников) пробуждали недовольство в епархии. По мнению других священников, все это находилось в одном шаге от истинного католицизма. Конечно, сие было далеко от истины. Англокатолическая община поддерживала притязания англиканской церкви на апостольское служение, отдельное от Рима, представители ее «обрядового» крыла стремились лишь восстановить уважение к старинным литургическим традициям, существовавшим в Англии. Да, англокатолические приверженцы ритуалов и римские католики имели много общих внешних черт сходства. С учетом будущих событий, стоит заметить, что детство Обри было наполнено запахом ладана, он легко и непринужденно чувствовал себя в обществе священников, привык ходить на

исповедь и почитал Деву Марию [3].

Сомнительно, что Сара Питт с ее прагматичными взглядами на собственные похороны разделяла энтузиазм Обри и Мэйбл относительно посещений церкви Благовещения, но, судя по всему, она им не препятствовала. Если мисс Питт и беспокоилась о чем-то, то скорее об одиночестве своих подопечных, об их изоляции от сверстников, фрагментарности их образования и эксцентричном поведении, опять-таки вызванном уединенным образом жизни. Кстати, когда Элен почувствовала себя здоровой настолько, чтобы вернуть своих детей, мисс Питт посоветовала ей оставить Обри в Брайтоне и найти для него постоянную школу, пообещав ее оплачивать.

В Брайтоне было много образовательных учреждений. Местные жители даже называли свой город школьным. Главными, конечно, являлись Брайтонский колледж и Брайтонская средняя школа. Считалось, что колледж предназначен для юных джентльменов, а средняя школа – для сыновей коммерсантов, однако это различие, хотя оно едва ли повлияло на выбор мисс Питт, в 80-е годы XIX столетия уже почти стерлось. Более того, средней школой руководил Э. Дж. Маршалл – видный деятель в сфере просвещения. Именно к нему и обратилась Сара Питт.

Сохранились фотографии Эбенезера Маршалла – густые кустистые брови, чисто выбритая верхняя губа и широкий веер ветхозаветной бороды, но за этой суровой внешностью скрывался оригинальный и щедрый дух, движимый сильной волей. Репутация Брайтонской средней школы была репутацией самого Маршалла. Он являлся ее директором в течение 39 лет и умер через несколько недель после того, как вышел в отставку. Это произошло в 1899 году…

Маршалл был неординарным преподавателем, питавшим склонность к изложению фактов в рифмованном виде. Один из ранних пропагандистов преподавания науки в качестве школьных предметов, он облекал ее открытия в наглядную стихотворную форму и читал лекции об интересных природных явлениях. Но настоящая оригинальность заключалась в том, что он придавал большое значение внеклассным занятиям и общественной жизни школы. Экскурсии на природу, свободное рисование эскизов и этюдов, школьные концерты и театральные постановки, выступления приезжающих лекторов и, разумеется, игры: все это было постоянным стимулом к учебе, проникнутой ощущением радости и веселья. На экскурсии долгая прогулка от станции могла превратиться в карнавальную процессию в сопровождении школьного оркестра барабанщиков и флейтистов… Маршалл

основал в Англии первый школьный журнал и назвал его «Прошлое и настоящее». В этом ежемесячном издании сообщения о школьных событиях чередовались с новостями из постоянно растущей когорты «старичков»[7] со всей Британской империи, укрепляя чувство содружества как в самой школе, так и за ее пределами.

К 1885 году Маршалл руководил школой уже 24 года и многое сделал для ее развития и процветания. Школа находилась в красивом доме на Бэкингем-роуд, немного ниже по склону холма от того места, где родился Обри. В ней учились около 300 мальчиков в возрасте от 7 до 18 лет. Большинство из них ходили на дневные занятия, но около 40 учеников были пансионерами [4].

Для того чтобы рекомендовать Брайтонскую среднюю школу как лучший выбор для 12-летнего Обри Бердслея, имелось много причин. Она славилась хорошей историей преподавания, но что более важно, Маршалл был известен своим мастерством в отношениях с трудными детьми. Можно считать, что Обри уже в то время (во всяком случае, в кругу семьи) считался трудным ребенком. В ноябре, когда Обри пришел на встречу с Маршаллом, по поводу его поступления в школу оставались некоторые сомнения. Впоследствии Маршалл вспоминал, что он колебался в своем решении принять мальчика, чей темперамент и особые интеллектуальные наклонности не вполне соответствовали требованиям рутинной классной работы и дисциплины в большой школе. Сара Питт тем не менее выложила козыри – влияние их семьи в Брайтоне и особую просьбу своего дорогого друга (возможно, достопочтенного Т.Г.У. Пэлема, кузена леди Генриетты и вице-президента школы). Словом, Маршалл взял на себя риск школьного обучения Обри Бердслея. Было решено, что он станет пансионером, но, поскольку первый семестр уже близился к завершению, мальчик должен был приступить к учебе в январе 1885 года[8].

Расставание с тихой жизнью на Лоуэр-рок-гарденс и погружение в бурную деятельность и суету большой школы было бы испытанием для любого подростка, но особенно для хрупкого мальчика со странным именем[9] и необычной прической, носившего вместо брюк бриджи и высокие гольфы. Более того, Обри не мог не привлечь к себе внимание тем, что появился в школе не как все – осенью, а в середине учебного года.

Однокашники так вспоминали его первый день в школе. Обри сидел в углу классной комнаты – этакий несчастный мальчик, тоскующий по дому. Необычный рыже-коричневый цвет его волос

(нет двух мемуаристов, которые согласились бы друг с другом относительно точного оттенка его шевелюры) мгновенно обратил на Бердслея внимание. Он носил волосы гладко зачесанными спереди и частично закрывавшими его очень высокий и узкий лоб – эффект такой прически милосердно называли экстравагантным.

Среди пансионеров существовала система «подчинения». Предполагалось, что каждый младший ученик становился почти слугой у одного из старших: варит ему кофе, делает тосты, чистит обувь и выполняет разные поручения. «Хозяином» Бердслея был выбран У. У. Хинд-Смит. В первый же вечер на общем смотре новичков Хинд-Смит спросил Обри о полезных навыках. Умеет ли он готовить? Тот признался, что не слишком разбирается в этом. Когда Хинд-Смит осведомился: «А что ты умеешь делать?» – Бердслей невозмутимо ответил, что это зависит от того, чего от него хотят.

Хинд-Смит запомнил последовавший разговор: «Я спросил: “Ты умеешь играть на музыкальных инструментах?”, и он сразу же ответил: “Конечно. Какая музыка тебе нравится – что-нибудь из классики или моего собственного сочинения?” Разумеется, мы выбрали второе. В комнате не было фортепиано, и за неимением лучшего Бердслей подошел к маленькой фисгармонии мистера Кинга – заведующего пансионом и исполнил для нас “нечто оригинальное”. Потом мы спросили, умеет ли он рисовать, и Обри ответил: “Да. Что мне нарисовать?” Я предложил нарисовать меня, что он и сделал… Потом я поинтересовался: “Что ты еще умеешь? Ты поэт?” – “Я очень люблю Шекспира, – сказал он. – Но может быть, я прочитаю что-нибудь собственное?” Обри сразу же прочитал нам стихотворение, которое вроде бы называлось “Пират”».

При других обстоятельствах такое представление вызвало бы град насмешек, но Хинд-Смит и его товарищи находились в добром расположении духа. Кроме того, на них, погруженных в мелкие дрязги школьной жизни, произвели глубокое впечатление недетские манеры Бердслея и его несомненные таланты. Его рисунки были посредственными, стихотворение (оно сохранилось) ничем не примечательным, а музыкальный фрагмент, возможно, являлся далеко не лучшим, но все вместе указывало на понимание форм, существующих в мире взрослых людей, и вселяло в его сверстников определенное благоговение.

Хинд-Смит вынес вердикт – Бердслей объявляется их официальным Шекспиром (можно заподозрить, что Шекспир был единственным поэтом, о котором он слышал) и отныне это будет его новым прозвищем. По-видимому, сие спровоцировало дискуссию, и обнаружилось, что «этот худой красноречивый

юнец… живо обсуждает достоинства пьес Шекспира и с видом знатока сопоставляет драмы, комедии и трагедии». Когда Обри Бердслей готовился ко сну в ту первую ночь в Брайтонской средней школе, он должен был испытывать торжество. Ему разрешили блеснуть, он продемонстрировал свои лучшие качества, получил нечто вроде лицензии «ученого малого» и к тому же понравился окружающим. Он знал, что о нем будут говорить. Впрочем, вскоре Обри ожидало болезненное падение.

На следующий день, когда новичков подвергли испытаниям по разным предметам, выяснилось, что Бердслей, несмотря на знание шедевров Шекспира, оказался несведущим в таинствах таблицы умножения. Его шутливое замечание, что такие навыки совершенно излишни, пока он может считать деньги (а главное, иметь их для счета), было встречено более чем прохладно. Обри безжалостно отправили в начальный класс и посоветовали прекратить болтовню.

Эта неудача не сломила дух Бердслея, и после чая в тот же вечер он развлек товарищей по пансиону наглядным описанием своих переживаний, с деланым ужасом протестуя против того, чтобы человека его возраста и опыта заставляли учить азбуку и таблицу умножения вместе с малышами. Этот артистический номер прервало появление мистера Кинга. Выступление позабавило заведующего пансионом, но, полагая своим долгом поддерживать уважение к дисциплине, он отослал Бердслея в свою комнату и попросил его навести порядок в книжном шкафу. Никакое другое задание не могло быть более приятным для Обри. Когда Кинг вернулся к себе, он увидел, что мальчик углубился в изучение томов, разложенных перед ним. Это был первый знак общего интереса и начало дружбы, осветившей особым светом трехлетнее пребывание Обри Бердслея в Брайтонской средней школе [5].

Артуру Уильяму Кингу едва исполнилось 30 лет, но он уже девятый год работал в Брайтонской средней школе. Человек настоящей культуры и даже интеллектуальной мощи, Кинг любил музыку и все прекрасное в природе и искусстве и всякое дело украшал своим тонким чувством юмора. Кинг был известен исполнением экспромтов на темы Гилберта и Салливана[10] под аккомпанемент своей «старенькой фырчащей» фисгармонии. Роль заведующего пансионом, отвечавшего за своих подопечных, оставляла ему время для исполнения лишь самых общих преподавательских обязанностей, но он организовывал все внеклассные занятия. Это Кинг проделывал с необыкновенной энергией и энтузиазмом, вполне удовлетворяя, если не

превосходя, ожидания мистера Маршалла.

Кинг очень быстро узнал все достоинства и недостатки Обри Бердслея. В школьной жизни оказалось много такого, к чему этот мальчик оказался неприспособленным. Он был чрезвычайно худым и физически слабым, поэтому великое царство спортивных игр оставалось для него недоступным, хотя Обри, как любому мальчишке, очень хотелось играть в футбол и крикет.

В качестве «подчиненного» он стал полным разочарованием для старших учеников. Хинд-Смит впоследствии часто рассказывал прискорбные истории о сгоревших тостах и холодном чае. Что более удивительно, Бердслей не отличался хорошей успеваемостью. Хотя показательная ссылка в начальный класс была недолгой и вскоре его перевели к ровесникам, прогресс оказался медленным, и он ничем по-настоящему не увлекся. Обри тратил много времени, рисуя карикатуры на учителей, или пребывал в мире грез. Если он от души предавался какому-то занятию, обычно сие были проказы, грозившие бедой. Однажды Бердслей привел в восторг своих одноклассников, сунув в чернильницу край преподавательской мантии самого мистера Маршалла. Ничего не подозревающий педагог пошел по классу, утащив за собой чернильницу в брызгах черных капель.

Природное хитроумие позволяло Обри держаться наравне со сверстниками, но не более того. На единственном экзамене с приглашенными преподавателями, который он сдал в декабре 1886 года, Бердслей получил оценку «удовлетворительно». Согласно экзаменационной ведомости, его ответы тянули на отметку «хорошо», но она была снижена из-за особой слабости по одному предмету. Вероятно, математические познания Обри так и затормозили на уровне подсчета карманных денег [6].

Несмотря на невнимательность на уроках и слабые результаты на экзаменах, Бердслею удалось сохранить и даже укрепить свою репутацию интеллектуала. Бóльшую часть времени он прятался от действительности в собственном мире. Привычка к самодостаточности, которую он приобрел в детстве вместе с Мэйбл, оказалась стойкой. Людям Обри предпочитал книги. Один из современников Бердслея позднее вспоминал, какое необыкновенное влияние оказывала на него литература: «Он мог широко и обаятельно улыбаться каждому, но, когда брал в руки книгу, вы имели возможность видеть, как его ум куда-то отступает из больших темных глаз и покидает их ради приключений в пространстве вечности». Тогда он сидел, «прислонившись щекой к длинным ладоням, сложенным наподобие беличьих лапок» (эту «позу грызуна» отмечали и другие современники, недаром одним из нескольких прозвищ

Обри было Ласка).

Читал он беспорядочно. Обри начал изучать английских классиков, но при этом отступал от списка рекомендуемых книг и обращался к условно запретным авторам. Бердслей сказал, что устал от Диккенса, которого одновременно хвалил и отвергал как «нашего Шекспира в стиле кокни». Вместо этого он взялся за Чаттертона, Байрона и Свифта. Обри прочитал «Декамерон», «Жиля Бласа»[11] и большинство рассказов и стихов Эдгара Аллана По. Неадаптированные репринтные издания серии «Русалка», начавшейся в 1887 году, открыли для него царство елизаветинской и якобинской драмы, а также мир остроумия и вольнодумства мужчин времен Реставрации, ценящих любовь других мужчин. Он стал преданным поклонником Конгрива и Уичерли. Мэйбл подвела черту на Карлейле, но Обри пошел дальше и прочитал «Французскую революцию». Даже в традиционном каноне подростковой литературы он испытывал инстинктивную тягу к экстравагантности. Бердслей прочитал «Книгу чуда» и «Истории, рассказанные дважды» Натаниэля Готорна и «Сказки старой Японии» А. Б. Митфорда. Ему особенно нравились книги Льюиса Кэрролла про Алису и «Роза и кольцо» Уильяма Теккерея (кстати, прекрасно проиллюстрированные). И наконец, Бердслей удивлял некоторых своих более прагматичных современников любовью к сказкам [7].

Удовлетворение его растущих литературных аппетитов оказалось непростой задачей. Бердслею посчастливилось иметь свободный доступ к книжным полкам мистера Кинга. Он также покупал все тома серии «Русалка» по мере их появления. После визита в дом школьного приятеля Обри ушел с целой кучей позаимствованных трофеев из семейной библиотеки. Последний случай показывает, что страсть к чтению для Бердслея не всегда была причиной «выпадения» от окружающего мира. Иногда она отделяла Обри от сверстников, подчеркивая его самодостаточность, но также вынуждала идти на контакт с ними. Желание выделяться среди других подталкивало его к сочинению собственных историй на основе прочитанного: Обри развлекал друзей своими сказками с картинками воображаемых джиннов, а книга «Жизнь знаменитых пиратов» существенно пополнила его лексикон и вдохновила на создание пиратских игр для друзей. Речь Бердслея была насыщена «пиратскими» словечками. Одних мальчиков он называл жуткими канальями, а других встречал хриплым ворчанием: «Эй, мошенники! Болтаться вам на рее, потому что вы чертовски похожи на висельников!»

Тем не менее Кинг признавал, что эксцентричность Бердслея может отбросить его на обочину школьной жизни.

Противоречивый и юмористически-саркастичный склад ума Обри забавлял многих, но мог – особенно в сочетании с отсутствием интереса к учебе и спортивным играм – превратиться в разрушительную силу. Обуздание энергии юного ученика и его привлечение к полноценной школьной жизни было большим достижением Кинга. Он поощрял тягу мальчика к истории. На домашнем вечере для пансионеров в конце первого школьного семестра Бердслея Кинг попросил своего протеже еще раз прочитать его пиратское стихотворение «Отважный». Оно получило хороший прием: школьный обозреватель назвал его настоящей маленькой поэмой, заслуживающей похвалы, а в следующем семестре стихотворение было опубликовано в журнале «Прошлое и настоящее», став первой печатной работой Обри.

Интересно, что после успеха с исполнением музыкального фрагмента собственного сочинения в первый же день Бердслей забросил музицирование. Иногда он импровизировал на старенькой фисгармонии для собственного удовольствия, но останавливался, если кто-то входил в комнату. Вскоре мастерство Обри как пианиста пришло в упадок. Отчасти этот отход от музыки был вызван новыми школьными занятиями – у него просто не хватало времени для практики, но свою роль могло сыграть и желание выйти из-под влияния матери.

А вот рисовать Обри продолжал. Хотя в расписании были уроки рисования, на которых ученикам ставили технику, в школьной программе живопись являлась далеко не главным предметом. Бердслей рисовал эскизы и шаржи в основном для развлечения, но иногда он показывал свои рисунки преподавателю мистеру Годфри. Мальчика интересовали критические отзывы.

В 1886 году в кружке, который можно назвать собранием художественной критики – он проходил после уроков очень неформально, около стола мистера Годфри, – Обри познакомился с Джорджем Скотсон-Кларком. Этот мальчик тоже интересовался живописью. Они оказались ровесниками, но Джордж учился на класс младше, восполняя пробелы в образовании из-за прерванной учебы в начальной школе. Его покойный отец, достопочтенный Фредерик Скотсон-Кларк, был известным органистом и композитором, и семья часто переезжала из города в город. В Брайтоне они поселились недавно, и год назад Джордж стал посещать среднюю школу – он ходил на дневные занятия. Как и Бердслей, юный Скотсон-Кларк был не слишком приспособлен к школьной рутине, и неудивительно, что мальчики

хорошо поладили. Кто-то из однокашников запомнил Скотсон-Кларка как странного, но умеющего произвести впечатление подростка с четко определившимися взглядами на музыку, живопись и даже еду (впоследствии Джордж написал несколько кулинарных книг). Он был правнуком художника Дж. Чиннери, и, несмотря на интерес к музыке и драматургии, его главной любовью являлась живопись [8].

Джордж и Обри стали близкими друзьями и теперь после уроков часто сидели рядом в одном из классов. Они грелись около батарей, рисовали смешные картинки и развлекали друг друга до тех пор, пока их посиделки не прекратили педагоги – оба очень плохо, но очень похоже сдали экзамены. Впрочем, их дружба не прекратилась. Мальчики посещали внеклассные уроки рисования под руководством Генри Эрпа, превосходного акварелиста, приверженца старой школы.

Они были слишком смелыми в творчестве, что не могло не иметь последствий. Скоро мистер Эрп вежливо, но твердо объяснил обоим, что они впустую тратят время, так как не имеют таланта к рисованию и им лучше отказаться от этого занятия. Ничуть не обескураженные, Джордж и Обри вернулись к самостоятельному обучению. Их учебником стало «Руководство по карандашному рисунку» Г. Р. Робертсона. Мальчики показывали свои работы не только Годфри и Эрпу, но и Кингу, а также одному из классных наставников – мистеру Пэйну. Кроме того, они выносили свои рисунки на суд еще более строгого жюри – сверстников.

Действительно, подавляющая часть подростковых рисунков Бердслея была создана для развлечения его одноклассников. Их преобладающая черта – юмор. Карикатуры, шаржи и жанровые сценки, пародийные иллюстрации к учебникам отражали желание автора забавлять, удивлять и подрывать авторитет мира взрослых людей. Художественные достоинства этих работ невелики, в них явно чувствуется влияние иллюстраций Гилберта Бекетта к «Комической истории Англии» и карикатур Кина и Дойла из журнала *Punch.* Обри также нравились рисунки Фреда Барнарда, особенно его карикатуры на английского трагика Генри Ирвинга, прославившегося исполнением драматических ролей в произведениях Шекспира. Бердслей создал множество собственных рисунков в стиле «Ирвинг а-ля Фред Барнард», во многом подобно тому, как Томми Трэддлс в «Дэвиде Копперфилде» рисовал скелеты, выбрав это как средство для выражения своих эмоций.

Карикатуры на педагогов и директора, а также эскизы комичных сцен из школьной жизни, хотя и переработанные в

воображении Обри, были основаны на пристальных наблюдениях[12]. Кинг пытался поощрить эту ипостась таланта Бердслея (и одновременно уменьшить обиду, которую он мог причинить), привлекая мальчика к созданию «моментальных портретов» на так называемых открытых днях в пансионе. Существуют также наброски, отражающие попытки юного художника, судя по всему, при работе с моделью, овладеть навыками изображения предмета (скрипки) в перспективе, но такие примеры с привлечением натурщиков немногочисленны [9].

Архитектура Брайтона, то есть городской пейзаж, почти отсутствует в подростковой живописи Бердслея, хотя он хорошо изучил его во время учебы в школе. Особенно Обри любил пристань Олд-Чейн и приходил туда при любой возможности. Изящные причалы, барочные красоты Королевского павильона и своеобразный шик набережной – все это сыграло роль в развитии его мастерства как рисовальщика, но усваивалось постепенно. Как свидетельство того, что он вообще пытался работать на пленэре, нам в наследство остался лишь незавершенный пастельный рисунок виадука, пересекающего дорогу из Брайтона. Ни одного эскиза с изображением загородной местности не сохранилось. Хотя впоследствии Бердслей любил нарочито выражать свое презрение к природе, будучи подростком, он наслаждался прогулками среди холмов Сассекса. Он полюбил пейзажи Саут-Даунса и описывал их как одновременно эмоциональные и эстетичные – очень редкое сочетание в природе. Обри называл их невыразимо прекрасными… Возможно, это удерживало мальчика от попыток воспроизвести их на бумаге.

Вдохновение в то время Бердслей черпал в первую очередь из книг. Если школьные занятия и учителя обеспечивали ему живой материал для шаржей и жанровых сцен, то книги предлагали другую, простую и понятную основу для юмора. Он использовал известные сюжеты, но король Иоанн Безземельный, с улыбкой подписывающий Великую хартию вольностей, и папа римский, тяжело опирающийся на Церковь, были им уже интерпретированы по-своему. Осенью 1886 года, когда Бердслей вместе с остальными учениками изучал вторую книгу «Энеиды» Вергилия, он воспарил к новым творческим высотам. В приливе вдохновения Обри сам стал переводить поэму, сложил непочтительную песенку об Энее, попытавшемся ускользнуть из осажденного города на воздушном шаре, и создал серию из 19 комических рисунков, иллюстрирующих бегство из Трои. Последние имели такой успех, что Бердслей обещал сделать второй комплект для мистера Пэйна, немного поменьше. Судя по

всему, Обри опять удалось одновременно рассердить учителя и получить его одобрение [10].

О прочной связи живописи и литературы свидетельствуют обильно декорированные поля многих книг, купленных им в то время. Свой экземпляр Джонатана Свифта Обри украсил двумя искусными портретами автора и многочисленными иллюстрациями, а на полях пьес Кристофера Марло изобразил их персонажей. Многие тома серии «Русалка» разрисованы им чуть ли не на каждой странице. При этом Обри расширил свой стилистический репертуар: попытался, к примеру, воспроизвести с помощью пера и чернил эффект гравюрного фронтисписа с портретом Фрэнсиса Бомонта – драматурга Яковианской эпохи, писавшего вместе с Джоном Флетчером (в свое время они были самыми популярными драматургами Англии, но впоследствии затерялись в тени Шекспира). Впрочем, на более масштабные художественные эксперименты ничто не указывает. Бердслей не изучал работы великих художников – ни прошлых лет, ни современных. У Хинд-Смита имелось четыре копии гравюр, сделанных для него Бердслеем, но, судя по всему, это были традиционные пейзажи, похожие на тщательно воспроизведенный рисунок церкви в Эгхэме, который Обри сделал в 1886 году.

Великие достижения книжных иллюстраторов 60-х годов XIX столетия были широко доступны, но они не оказали на Бердслея заметного влияния. На этом этапе в его творчестве, определенно, нет никаких следов увлечения прерафаэлитами или художниками эстетического направления, а также намеков на знакомство с «Притчами» Миллеса или моксоновским изданием стихов Альфреда Теннисона – наиболее яркого выразителя сентиментально-консервативного мировоззрения викторианской эпохи, любимого поэта самой королевы[13]. Даже японские фонарики и веера, которые Обри видел в витринах модных брайтонских магазинов, пробуждали в нем лишь интерес к Востоку, но не попытки воспроизводить его экзотику. Близкие сердцу Бердслея и хорошо ему знакомые гротески Джона Тенниела, проиллюстрировавшего «Алису в Стране чудес», и Артура Бойда Хоутона, художника двухмерного пространства, никак не проявились в его подростковых работах. Школьные рисунки почти не дают представления о том, кем предстояло стать Обри Бердслею. Они были плодами его интереса к драме и литературе, а также способом покрасоваться перед окружающими [11].

Сцена тоже предлагала ему способ для самовыражения и саморекламы. После скромного участия в домашних

представлениях в кругу пансионеров Обри открыл для себя более широкую аудиторию.

Одним из кульминационных моментов учебного года в Брайтонской средней школе было рождественское представление, которое проходило не в здании на Бэкингем-роуд, а в Куполе – бывшей скаковой конюшне принца-регента рядом с Королевским павильоном, превращенной в городской театрально-концертный зал. Почти все ученики так или иначе принимали участие в этом представлении. Подготовку к нему мистер Маршалл начинал в октябре – выбирал определенную тему, героя, к примеру Робин Гуда, Христофора Колумба или короля Артура, а Фред Эдмондс и К. Т. Уэст, которых называли Гилбертом и Салливаном для средней школы, сочиняли комическую оперу. Мистер Кинг писал стихотворный пролог, а другой учитель – музыку для увертюры и торжественного выхода. Мальчики составляли актерскую труппу, хор и оркестр. Такие представления подчас собирали аудиторию до 3 тысяч зрителей.

Бердслей неизменно принимал участие в этих масштабных проектах и со временем стал играть в них заметную роль. В представлении 1885 года его участие не отражено в записях, но к концу второго года учебы таланты Обри были достаточно хорошо известны, чтобы ему поручили важную роль – Бердслей читал пролог, написанный мистером Кингом. Обри воплощал образ школьника – собирательного персонажа – и без запинки произносил античные пентаметры, подводившие итоги учебного года и представлявшие других героев спектакля. Его имя стояло первым в списке актеров, а портрет работы младшего преподавателя Ф. Дж. Страйда наряду с изображениями немногих других украшал программу. Это уже можно считать началом славы [12].

В начале следующего семестра интерес Обри к драме получил очередной импульс развития. В школу пришел новый ученик – Чарлз Кокран, который впоследствии стал знаменитым театральным импресарио. В 14 лет Кокран уже пострадал от своей любви к зрелищам: из предыдущей школы его исключили за то, что ушел с уроков, чтобы посмотреть 5 ноября на фейерверки Гая Фокса[14].

Бердслей был рад появлению новичка, за которым тянулся шлейф дурной славы, и в первый же вечер за ужином сел за его стол. Впоследствии Кокран вспоминал Обри так: «Он говорил очень быстро, выразительно жестикулировал и в целом был мало похож на типичного англичанина». В ходе того разговора быстро обнаружился их общий интерес к театральным подмосткам. Бердслей произвел глубокое впечатление на Кокрана своими

глубокими познаниями и изысканными вкусами. Словом, они стали друзьями.

Мистер Кинг был очень рад иметь в пансионе нового энтузиаста театрального искусства. Он посоветовал Бердслею и Кокрану организовать силами пансионеров концерт, который стал первым в череде многих других. Вместе со Скотсон-Кларком, который был приходящим учеником и официально не считался участником постановки, они часто устраивали небольшие театральные представления, состоявшие из фарсовых сцен, песенок и декламации.

Каждый мальчик имел собственную специализацию, свое амплуа. Бердслей, позаимствовавший номера из репертуара сестры Мэйбл, читал сцену катания на коньках из «Записок Пиквикского клуба», причем делал это поразительно живо, а иногда даже надевал ролики. Он также читал любимые фрагменты из «Сна Юджина Арама» и «Призрака Мэри» Томаса Гуда. Мальчики показывали одноактные спектакли, например «Бокс и Кокс»[15] и «Ткачиху из Спитлфилдза», которые, по свидетельству Кокрана, отличались не только яркими персонажами, но и замечательным гримом – они накладывали его с помощью кисточек и коробочки акварельных красок. Нужно ли говорить, что руку к этому прикладывал Обри Бердслей?

Эти совместные представления сблизили троих друзей и вдохновили их на очередные проказы. Они составляли хитроумные планы по сбору средств для тайных походов на дневные представления в брайтонском театре и стали завзятыми театралами, выдвигавшими множество «суждений» об актрисах, которых видели. Мальчики перенесли свои драматические занятия за пределы сцены. Был случай, опять же по свидетельству Кокрана, когда Брайтонская средняя школа проводила крикетный матч в Истбурне против команды учебного заведения, из которого в свое время его исключили. Кокран и Бердслей сопровождали команду в группе поддержки. По прибытии в Истбурн Обри загримировался стариком, надев парик и приклеив фальшивую бороду, и нанес визит директору школы команды соперников. Он представился Джаспером Рейнером, сказал, что недавно приехал из Калифорнии, с золотых приисков, и попросил разрешения привести двух своих юных племянников на чай. Директор, поддавшийся на обман, согласился, и Бердслей провел двух «юных Рейнеров» в гостиницу «Альбион», где они и выпили чаю [13].

Год спустя трое друзей приняли участие в спектакле, устроенном в честь большого юбилея[16]. Бердслей снова читал пролог: он олицетворял дух прогресса. Обри представил ряд

исторических фигур, включая Генриха II в исполнении Скотсон-Кларка и Генриха VII, которого сыграл Кокран. Четкость его дикции и мастерство грима заслужили особую похвалу обозревателя журнала «Прошлое и настоящее».

Статус Бердслея в школе повысился. Мистер Кинг попросил его нарисовать несколько карикатур для «Прошлого и настоящего». Его «Анализ юбилейного крикетного матча» – серия юмористических картинок о правилах игры в крикет – был опубликован в июньском выпуске 1887 года и стал печатным дебютом Бердслея в качестве художника. Обри пришлось переделать картинки для передачи менее удобными средствами в виде чернил для литографии, и они появились вместе с комментарием, объясняющим это обстоятельство и приносящим извинения за возможную потерю качества.

На литературном фронте тоже были достигнуты новые успехи. Вдохновленный публикацией «Отважного», Бердслей поднял свою поэтическую планку. Вскоре, будучи, как говорили его учителя и однокашники, плодовитым автором оригинальных стихов, он стал отправлять их в местный еженедельник. В том же месяце, когда был напечатан «Анализ юбилейного крикетного матча», стихотворение «Два к одному», подписанное О. В. Бердслей, появилось на 11-й странице «Брайтонского общества». Это творение, позаимствовавшее размер из шутливой песенки У. С. Гилберта в «Раддигоре», стало хвалебной песнью ростовщикам в исполнении нищего бродяги («Друзья везде познаются лишь в нужде») со следующим рефреном:

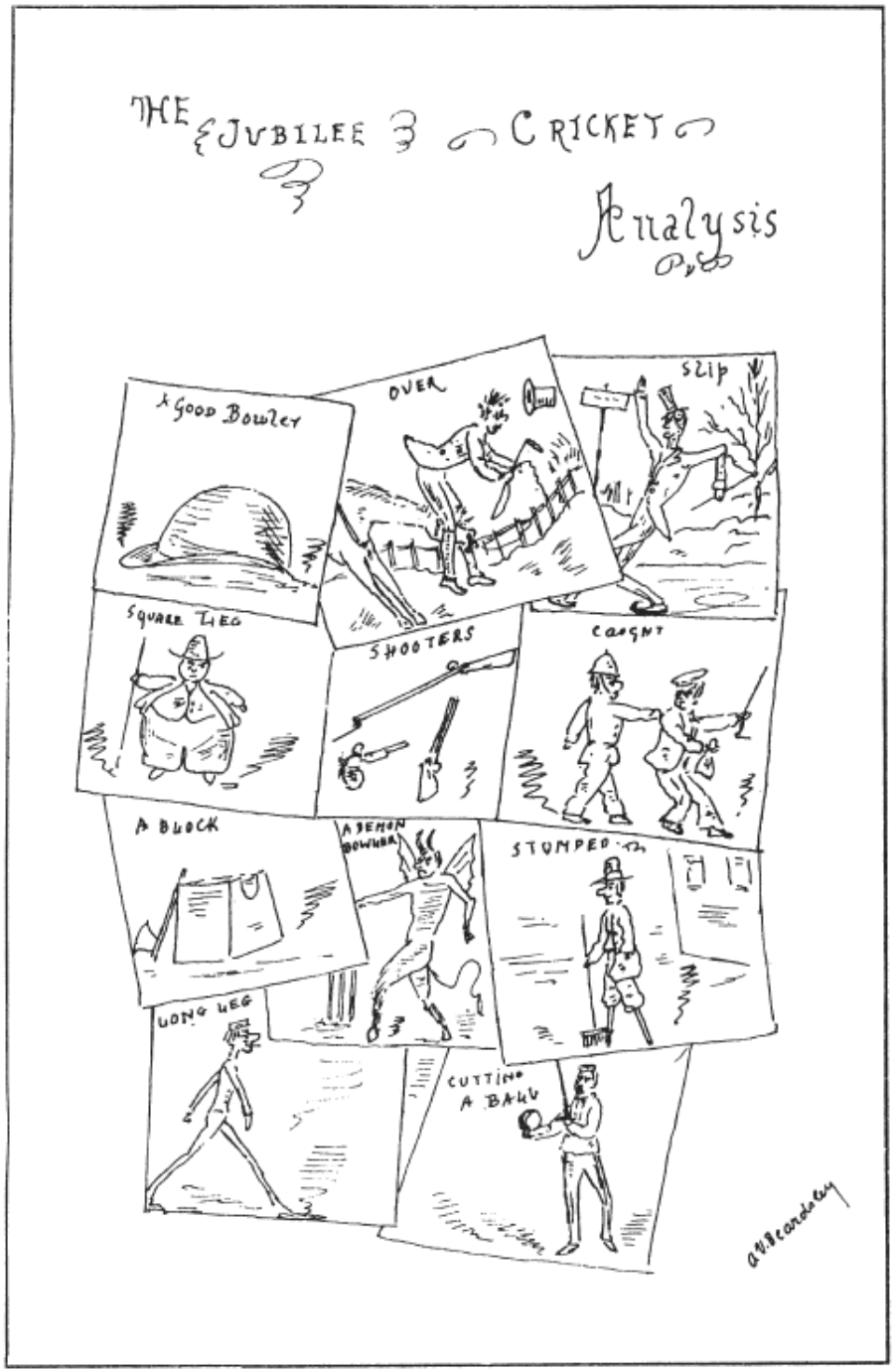
*Милость фортуны вернется ко мне,*
*Когда все нажитое канет на дне*
*Лавки чудесной с монеткой в окне.*

За этим внешкольным триумфом, значительным для 14-летнего подростка, немного погодя последовала публикация в том же еженедельнике «Поездки в омнибусе» с описанием ужасов общественного транспорта. Второе четверостишие гласило:

*Сначала вам слегка намнут бока в толпе зловонной,*
*И если вы не социалист, к общенью с чернью благосклонный,*
*Вас образы болезней окружат толпой зловещей*
*Иль насекомых домогательства – но нет, не комаров,*

*а кой-чего похлеще!*

Восторги Обри в этом случае были омрачены редакторской ошибкой – он превратился в У. В. Бердслея, но в целом получил еще одно подтверждение того, что его талант обрел жизнь за пределами школы [14].




«Анализ юбилейного крикетного матча» – первая печатная серия рисунков Обри Бердслея. Опубликована в журнале «Прошлое и настоящее» в июне 1887 года

Безусловно, эти два примера литературного ребячества не дают материала для подробного рассмотрения. Тем не менее интересно отметить, что они с ироничной отрешенностью отражают страдания буржуа, вынужденного вступать в контакт с реалиями повседневной жизни. Бердслей явно считал себя – в сущности, его этому учили – выше «толпы зловонной». Впоследствии его похождения нередко будут заканчиваться в «лавке чудесной с монеткой в окне», но он всегда подчеркивал свой аристократизм.

Все эти достижения упрочили репутацию Обри, но на учебе сие никак не отразилось. Много лет спустя, когда одного учителя попросили рассказать о Бердслее – ученике Брайтонской средней школы, тот признался, что не может вспомнить ничего примечательного, и брюзгливо заметил: «Кто мог знать, что он станет знаменитым?»

Впрочем, некоторые как минимум могли предположить такую возможность. У Бердслея было несколько сторонников в учительском коллективе. Мистер Пэйн, например, находил нечто особенное в «колоритном школьнике», выделявшее его среди сверстников. Действительно, фамильярные отношения Обри со старшими учениками, а также то, что он был накоротке кое с кем из учителей, приводили к сплетням, а иногда и к возмущению среди одноклассников. Между тем он не подлизывался к старшим, скорее, поступал наоборот. Бердслей не благоговел перед ними. В отличие от большинства школьников Обри относился к учителям без настороженности и даже особой почтительности. Пэйн вспоминал, что юный Бердслей имел обыкновение пускать в ход свой характерный юмор и нередко высмеивал школьных наставников. И все-таки предположение одного из его коллег о том, что учителя сами искали благосклонности Бердслея, так как боялись его карикатур, выглядит, пожалуй, преувеличенным.

Обри был, что называется, на дружеской ноге со многими учителями – Маршаллом, Лэмпсоном, Карром и особенно с Пэйном, но его первым, главным союзником оставался Кинг. Он являлся любимчиком заведующего пансионом, был удостоен чести ходить с ним на долгие прогулки и проводил много счастливых вечеров в его кабинете за обсуждением книг, пьес, картин, эстетических эффектов свечного освещения и своих собственных головокружительных перспектив после окончания школы [15].

Для многих своих сверстников Обри оставался загадкой. Среди неутомимых искателей приключений, как выразился один

бывший ученик Брайтонской школы, он выглядел очень тихим мальчиком: «Нам казалось, что Бердслей слишком занят собой. Он всегда был очень бледным и часто выглядел подавленным. Если вы были спортсменом, то ни за что не захотели бы дружить с ним». Впрочем, на другой странице своих воспоминаний этот парень все-таки намекает, что многие спортсмены *хотели* дружить с Обри.

Его предрасположенность к одиночеству и грезам наяву вызывала изумление, если не раздражение у некоторых ровесников. Для Хинд-Смита Бердслей так и остался словно ходящим во сне. Когда рассказать что-нибудь об Обри попросили другого одноклассника, он коротко ответил, что помнит лишь, как тот рисовал на уроках вместо того, чтобы работать, напоминал живой труп, был поразительно жадным и не числился среди его приятелей. Отпечаток ярко выраженного индивидуализма лежал на всем, что делал Бердслей: третий сверстник вспомнил о том, что Обри съезжал вниз по перилам каким-то особенно грациозным образом, а не так, как остальные мальчишки.

При желании Бердслей всегда мог собрать толпу, внимающую представлению одного из импровизированных полетов его фантазии. Он был популярен. То, что Обри с регулярным постоянством попадал в разные истории, приходилось по душе большинству его одноклассников. Тем не менее у него было мало настоящих друзей – в кругу из трех-четырех близких товарищей ближайшими оставались Кокран (они даже домашние задания выполняли вместе) и Скотсон-Кларк. Их он ценил больше всего, и, объединенные совместными занятиями, увлечениями и проказами, они образовали некий триумвират. Для этих двоих Бердслей очень скоро стал просто Бил. О том, как возникло это прозвище, мы можем только догадываться [16].

Ч. Б. Кокран и Дж. Э. Скотсон-Кларк в роли мистера и миссис Сприггинс в фарсе Т. Дж. Уильямса, представленном в Брайтонской средней школе 23 февраля 1888 года и повторенном 9 марта. Бердслей играл Виктора

Обри отличался своеобразными манерами и тщательно культивировал это отличие. Некоторые претенциозные черты самовыражения уже становились очевидными. Если он восторгался эстетическими деталями какого-либо произведения, следовало восклицание: «Ну разве это не замечательно?!», произнесенное особым мягким, но не терпящим возражений тоном. Для укрепления своей репутации как человека, обладающего всесторонними познаниями, Обри по собственному почину стал изучать древнегреческий язык, хотя его достижения в этой области большей частью вымышлены.

Ему еще предстояло прослыть настоящим денди, но после первого семестра Бердслей сменил нелепые бриджи на брюки и стал носить пиджак, однако быстрый рост мешал его попыткам всегда выглядеть элегантно. В начале каждого следующего семестра его брюки и пиджак смотрелись не совсем пропорционально… Носки Обри были видны из-под брюк больше, чем хотелось бы самому франту, а тонкие кисти с длинными пальцами высовывались из рукавов рубашки…

В определенное время, вероятно летом 1887 года, склонность Бердслея к театральным эффектам нашла новый выход в романтических увлечениях. В Александра-виллас, за углом от Бэкингем-роуд, находилась небольшая частная школа для девочек, и Обри воспылал страстью к одной из ее учениц, хотя слово «страсть», вероятно, будет слишком сильным.

Сохранившиеся два письма к предмету его любви мисс Фелтон[17] настолько игривы, пронизаны иронией и насмешливыми излишествами и так обильно украшены карикатурами на самого себя, что его чувство, несомненно, было таким же мифом, как и знание древнегреческого. Обри просто играл в любовь, упражнялся в остроумии и открывал для себя манеру будущего эстета во всем прятать чувства за преувеличениями, граничащими с абсурдностью. Вот один из примеров его любовной лирики.

*По тебе я вздыхаю, за тебя умираю,*
*По тебе я томлюсь, словно запертый в гроб,*
*Я письмо отправляю, от восторга рыдая!*
*P. S. Не показывай это дорогой Бетси Топп.*

Поясним, что Элизабет Топп была директором школы, где училась мисс Фелтон. То, что этот эпизод являлся представлением для одного зрителя (самого себя), подтверждает

описка Бердслея в первом же предложении самого послания: «Вообрази мой восторг и несказанную радость, удовольствие и счастье, когда я получил и прочитал мое [sic!] письмо». Оскорбительное местоимение «мое» было небрежно зачеркнуто и заменено на «твое». Это едва ли можно считать порывом любящего сердца. Отголосок этого обличительного послания можно найти на форзаце сборника пьес Марло, купленного Бердслеем 4 мая 1887 года. Он написал: «О.В. Бердслей, с любовью от самого себя» [17].

Несмотря на бурное участие в культурной и общественной жизни школы, Обри продолжал часто ходить в церковь Благовещения. Один из учителей несколько раз сопровождал его на вечернюю службу и явно находился под впечатлением открытия, что духовным наставником Бердслея был отец Джордж. Несомненно, участие в школьных проказах и церковной службе в храме на Вашингтон-стрит принимал один и тот же мальчик, но казалось, что они совсем разные.

В том что касалось Обри как творческой личности, есть некоторые признаки того, что он пытался соединить свои художественные и религиозные интересы, проиллюстрировав Псалтирь и Песнь песней Соломона (помощник викария Чарлз Торнтон восхищался ранними рисунками Бердслея), но эти два мира по большей части существовали отдельно друг от друга. Отец Джордж неодобрительно относился к театру, поэтому новая область интересов духовного чада оставалась для него закрытой. Способность к «секционному разделению» своей жизни и своих друзей, которая в последующем стала ярко выраженной чертой Бердслея, уже проявлялась в его отношениях с окружающими.

Ему также пришлось пройти через другое разделение – между школой и семьей. Обри продолжал посещать свою двоюродную бабушку на Лоуэр-рок-гарденс, а Мэйбл вскоре после того, как он поступил в среднюю школу, уехала из Брайтона в родительский дом в Лондоне. Где она училась, остается неизвестным, хотя по способностям Мэйбл во многом превосходила брата. Она получала каждый приз, за который состязалась (кстати, это обстоятельство еще более охладило интерес Обри к традиционным школьным дисциплинам).

Во время каникул он возвращался в Пимлико. Жизнь там была унылой и однообразной. Его дед скоропостижно скончался 27 октября 1887 года. Бабушка получала за него небольшую военную пенсию. Теперь она жила вместе с сестрой Джорджиной Лэмб, которая тоже недавно овдовела, на Холланд-роуд. Элен и Винсент по-прежнему были стеснены в средствах. Однажды Обри побывал в театре и увидел на сцене Ирвинга – героя своих

карикатур, но такие удовольствия на его долю выпадали редко. Развлечений в Лондоне у него было немного [18].

Безмерно тяготясь этими вынужденными ограничениями, Обри изо всех сил старался продолжить беззаботное существование в школе. Ему так нравилось рассказывать Мэйбл о своих успехах! Он заново переживал события прошедшего учебного семестра вместе с сестрой и в ходе этого еще раз переосмысливал все произошедшее. Они вместе читали книги серии «Русалка» и стали во время школьных каникул устраивать небольшие театральные представления в семейной гостиной. Элен Бердслей впоследствии вспоминала: «Мы с мужем были единственными зрителями, а поскольку тогда нам приходилось много работать, эти представления украшали наши вечера». Она не могла забыть чудесное трехчасовое представление «Фауста» Гёте, где Мэйбл исполняла главную роль, а Обри в платье и парике – длинные соломенные локоны – играл Маргариту. Для того чтобы театр был «настоящим», брат с сестрой даже изготовили реквизит и Обри сделал декорации.

Вдохновленный успехом своих выступлений вместе с Кокраном и Скотсон-Кларком, Обри решил больше не обращаться к классике. Они с Мэйбл стали устраивать похожие концерты с декламацией, исполнением песенок и короткими скетчами. Постепенно выступления становились более серьезными: Обри и Мэйбл создавали замысловато украшенные программки, афиши и даже билеты. Предполагалось, что зрительская аудитория пополнится несколькими друзьями семьи [19].

Первый семестр 1888 года стал для Обри Бердслея последним в Брайтонской средней школе. Он был отмечен новыми успехами на сцене и в рисовании. Во время летних каникул директор посетил Британскую Колумбию – провинцию на западе Канады и встретился со многими бывшими учениками, которые поселились там. Маршалл решил прочитать в школе лекцию о своей поездке и попросил Бердслея, неоднократно делавшего на него шаржи и карикатуры, нарисовать серию юмористических картинок, которые можно было бы использовать как слайды с источником света в виде газовой лампы. Картинки были простыми, из-за ограничений проектора стилизованными, но эта просьба свидетельствует о широте мышления педагога, а также еще раз указывает на двусмысленное положение Обри как сторонника и одновременно саботажника установленных правил.

Вскоре был утвержден план рождественского представления в Куполе. Его сюжетом стала тема «Флейтиста из Гаммельна». Мистер Кинг снова написал пролог. Скотсон-Кларк по

случайности – если можно верить его свидетельству – уже нарисовал иллюстрации к поэме Элизабет Браунинг и представил их Маршаллу в надежде, что рисунки можно будет использовать в афишах. Однако они были сочтены непригодными для этой цели, и Маршалл попросил Бердслея, которого вызвал к себе по какому-то другому делу, вернуть их автору. Обри посмотрел рисунки и решил создать собственную серию на эту тему.

Установить точную хронологию сохранившихся работ Бердслея во время его учебы в Брайтонской средней школе трудно, но в рисунках 1888 года уже видно несомненное мастерство. Техника рисования прекрасная. Портреты Никколо Паганини и Сары Бернар, а также иллюстрация к «Двойной игре» Уильяма Конгрива, драматурга, стоявшего у истоков британской комедии нравов и прозванного английским Мольером, указывают на уверенное владение карандашом, глубокую проработку деталей и пробуждение интереса к гротеску. Рисунки, которые Обри сделал для «Флейтиста из Гаммельна», дают более полное представление об этом прогрессе. Они выполнены светло-коричневыми чернилами, и в них можно видеть плавную текучесть линий, не встречающуюся в предыдущих работах юного художника. Гротескный аспект сюжета, отраженный в рельефных контурах крыс, собравшихся вокруг головки сыра, намекает на влияние Кейт Гринуэй, одного из самых любимых книжных иллюстраторов Бердслея того периода. Рисунки Гринуэй к «Флейтисту из Гаммельна» стали достоянием публики лишь в 1889 году, но дух ее творчества заметен в иллюстрациях молодого Бердслея.

Он показал свои рисунки Маршаллу. На директора произвели впечатление техника и сила художественного замысла, и он решил проиллюстрировать ими программу представления. Скотсон-Кларк признал превосходство рисунков Бердслея, но, несомненно, был шокирован бестактностью друга. Между ними легла тень отчуждения.

Представление «Флейтиста из Гаммельна» состоялось 19 декабря. Для Бердслея это был вечер непрерывного триумфа. Такое редко выпадало на долю кого-либо из школьников. Одиннадцать его рисунков оказались в программе, но величие момента несколько омрачало уведомление с извинениями за то, что «из-за отсутствия опыта в подготовке иллюстраций для фотогравюры» репродукции сильно уступали в качестве оригиналам. Это было второе напоминание о разнице между оригинальной художественной работой и печатной репродукцией. Изящество и детализация рисунков действительно во многом были утрачены, но они сохраняли частицу былого очарования, и

публика, незнакомая с оригиналами, восхищалась ими.

Как обычно, Бердслей сыграл видную роль и в представлении. Он снова прочитал рифмованный пролог, и его выступление в качестве вестника богов Меркурия снискало общие похвалы. В комической опере Обри довольствовался второстепенной ролью, но даже здесь он сумел произвести впечатление. Один беспристрастный зритель вспоминал его как долговязого 16-летнего юношу, который внес в представление дух зрелости и выглядел почти так же убедительно, как мистер Пэйн в роли самого Флейтиста.

Бердслей сошел с театральных подмостков Брайтонской средней школы и покинул ее радостный мир уже поэтом и художником, чьи публикации появлялись в журналах и программах, а также признанным актером – юношей, весьма довольным собой[18] [20].

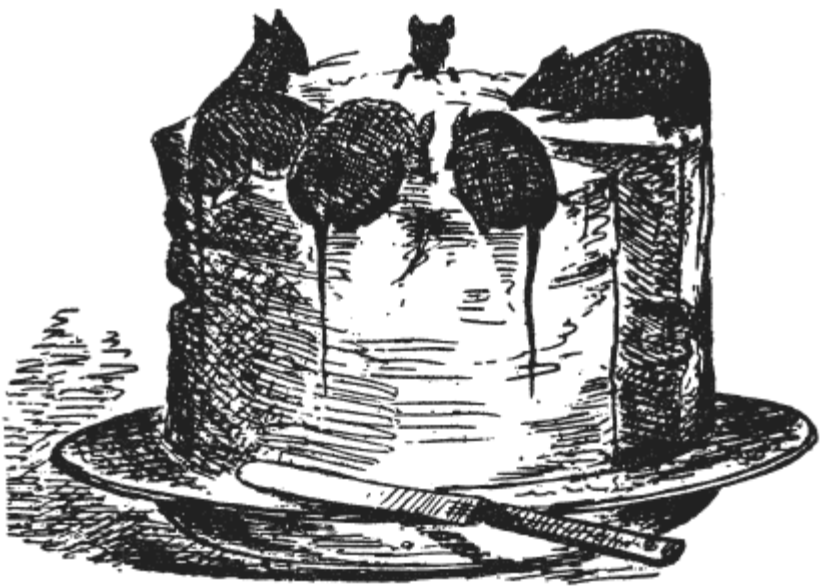


Иллюстрация к «Флейтисту из Гаммельна», 1888

# Глава III
# Сомнения

Автопортрет, ок. 1891

Итак, зимой 1888 года Обри Бердслей перестал быть учеником Брайтонской средней школы. Он вернулся в Пимлико. Теперь его семья занимала скромное жилище на Кембридж-стрит, 32. Обри попытался продлить время и движущий импульс своего школьного триумфа. 31 декабря они с Мэйбл устроили грандиозное новогоднее представление, превратив гостиную на втором этаже в Кембриджский театр-варьете. Они предложили программу, состоявшую из песен, монологов и одноактного фарса «Бокс и Кокс» в финале. Элен была предназначена роль домовладелицы миссис Боунсер. Это было первое появление на сцене миссис Бердслей, как значилось на афише, сделанной Обри.

Конечно, сие представление было своего рода попыткой уйти от действительности. Вскоре Обри предстояло принять важное решение: он должен был найти работу. Винсент не имел постоянного дохода, только случайные заработки. Элен время от времени давала частные уроки и вносила в содержание семьи лишь небольшой вклад. Мэйбл с ее блестящими способностями разрешили продолжить учебу, но эта уступка имела практический аспект: Элен знала, что преподавание как одна из наиболее респектабельных возможностей работы для женщин в то время, зависело от хорошего образования.

Для Обри, независимо от его интересов и талантов, не мог даже встать вопрос о карьере художника. Он был обречен работать в Сити. Питты задействовали все свое влияние, и Обри была обещана должность в *The Guardian Fire and Life Insurance* – компании по защите от пожаров и страхованию жизни, но пока там вакансии не оказалось, и он сам нашел место клерка в конторе окружной земельной инспекции Клеркенуэлла и Ислингтона. Бердслей приступил к работе в первый день нового года и, хотя впоследствии изображал этот период как стажировку в архитектурной студии, дававшую ему возможность развивать профессиональные художественные навыки, его настоящие обязанности сводились к рутинной работе с документами. Если Обри что-то рисовал, то лишь на полях бухгалтерских книг. Разумеется, он не мог радоваться своей новой работе, хотя в письме признавался Кингу, что она не то чтобы не нравится ему, и в целом совсем не трудная.

Весь 1889 год Бердслей ежедневно перемещался из Пимлико в Ислингтон и обратно, пешком или на омнибусе. Он стал одним

из солдат огромной армии офисных работников, которые каждое утро направлялись в восточную часть города, чтобы сидеть на высоких табуретах или стоять за конторками и писать ручками со стальными перьями за скудное вознаграждение – 30 шиллингов в неделю. Бердслей начинал с еще более низкого жалованья. Тем не менее сам факт получения зарплаты грел душу, и, хотя ожидалось, что он будет вносить существенный вклад в семейные расходы, что-то оставалось и на собственные удовольствия.

В первый год безрадостного существования в Лондоне Обри тратил свободное время и деньги на музыку, книги и особенно на театр. Лондонская сцена открывала богатые возможности, далеко превосходящие все, что мог предложить Брайтон. Бердслей с восторгом вспоминал о неподражаемом Генри Ирвинге и божественной Элен Терри в «Макбете» и с негодованием о музыке Артура Салливана – ее юноша назвал огромным разочарованием [1].

Он продолжал жадно читать, накапливая знания о классике. Обри все еще покупал книги серии «Русалка», но приобрел и красивое издание стихов Шекспира с изящным портретом поэта на титульной странице и усеял поля книги многочисленными примечаниями. Кроме традиционных комментариев о гении Шекспира, не подверженном влиянию времени, главный интерес Бердслея (если судить по надписям на полях) состоял в установлении пола, а не личности человека, которому были адресованы шекспировские сонеты. Среди других книг, приобретенных в это время, были «Стихотворения» Скотта (необычный выбор, но, возможно, эта книга была его школьной наградой), «Том Джонс» Генри Филдинга и «Фауст» Гёте в английском переводе.

Обри часто посещал район Холивелл-стрит, нынешний Олдвич, где было множество букинистических лавок. Это место обладало диккенсовским (если не хогартовским) очарованием и служило желанной гаванью для столичных библиофилов, но идиллическим отнюдь не являлось. Полиция часто устраивала здесь облавы на подпольных торговцев непристойной литературой и порнографическими открытками. Именно такой уголок Лондона, с его особой атмосферой, лучше всего подходил для Бердслея. Он воспроизвел Холивелл-стрит на небольшом акварельном рисунке в импрессионистском стиле, созданном в то время. Этот рисунок Обри подарил Кокрану, с которым продолжал поддерживать отношения, несмотря на то что их школьный триумвират распался.

Кроме того, он посещал встречи лондонского филиала выпускников Брайтонской средней школы и, что более важно, не

прерывал связь со старыми друзьями в этом городе. Сохранились контакты и с Кингом, а также с Маршаллом и Пэйном.

Кокран, как и Скотсон-Кларк, работал в Брайтоне. Первый поступил на службу к виноторговцу, а второй, подобно Бердслею, устроился на работу в окружную земельную инспекцию. Поезда в Брайтон с вокзала Виктория ходили каждый день, и почта работала 12 месяцев в году.

Кокран и Скотсон-Кларк жаловались на скучную работу и мечтали о карьере в искусстве. Кокран по-прежнему грезил о театральной сцене, а интересы Скотсон-Кларка сместились от живописи к музыке. Общие надежды и устремления по-новому сблизили их с Обри. Все трое оказывали друг другу моральную поддержку и взаимно поощряли творческие начинания [2].

Поощрение было необходимым. В Брайтоне он теперь бывал нечасто, хотя писал друзьям и получал от них ответы регулярно. Конечно, очень важна была дружба с Мэйбл. Обри ходил в театр, на концерты и читал книги, но границы его лондонской жизни оставались мучительно узкими. Единственным способом уйти из блеклой реальности в другой мир, более яркий, оставалась религия. В это время члены его семьи ходили в церковь Святого Варнавы в Пимлико, которая, несмотря на статус местной, находилась довольно далеко от Кембридж-стрит, на другой стороне Эбери-бридж, чуть ли не в Белгравии. Этот храм, построенный в 1850 году, называли самой внушительной и правильно обустроенной церковью в Англии со времен Реформации, и в конце 80-х годов XIX столетия он по-прежнему считался одним из лучших в Лондоне. При церкви имелась небольшая хоровая школа, о которой по праву говорили как о непревзойденной и недосягаемой – так хорошо здесь исполняли хоралы и другие религиозные песнопения.

Настоятелем церкви Святого Варнавы являлся преподобный Альфред Герни, эстет, любитель живописи и литературы, оперных постановок и верховых прогулок. Он был знаком с семьей Бердслея еще по Брайтону, когда служил викарием в приходской церкви. Альфред Герни близко дружил с отцом Джорджем Чапменом из церкви Благовещения. Не исключено, что именно последний и посоветовал Мэйбл по возвращении в Лондон обратить свой взор на храм Святого Варнавы. Экземпляр религиозных стихов Герни «Рождественский хворост» с надписью «Мэйбл Бердслей на Рождество 1885 г., от автора» свидетельствует о том, что девушка так и сделала.

Отец Альфред жил в приходском доме, примыкавшем к церкви. Старинная мебель, картины прерафаэлитов и слуги в

ливреях переносили атмосферу эстетического величия из храма в домашнюю жизнь священника. Бердслеи были вхожи в этот дом – иногда после воскресной утренней службы их приглашали на ланч. Обстановка в гостиной Герни свидетельствовала о богатстве и утонченности вкусов священника и разительно отличалась от тусклой половинчатой респектабельности меблированных комнат в доходном доме мистера Гарднера. Здесь Обри, движимый любовью к прекрасному и изящному, особенно остро понимал, чего он лишен.

В доме бывали братья священника Эдмунд и Уильям, а также их овдовевшая тетушка миссис Рассел Герни, много денег вложившая в обустройство и украшение церкви Вознесения на Бэйсуотер-роуд. Иногда его посещали лорд и леди Галифакс. Частым гостем был постоянный органист храма Г. У. Палмер, редактор прославленной коллекции церковных гимнов и наряду с отцом Альфредом Герни горячий поклонник Рихарда Вагнера. Разумеется, приходили и младшие клирики. Кстати, среди викариев отца Альфреда был человек, носивший звучное имя Оскар Уайльд[19].

Частым гостем являлся Джеральд Сэмпсон со своим братом Джулианом. Они не один раз встречались с Бердслеем за ланчем. К обществу взрослых часто присоединялись дети, и Обри, которому лишь недавно минуло 16 лет, еще помнящий о своих громких школьных успехах, был рад общению с ними. Он подружился с Элен, семилетней дочерью Эдмунда Герни, и нарисовал иллюстрации к ее стихам о героях Гомера. Когда Обри участвовал в беседе взрослых людей, он чаще говорил о музыке и демонстрировал свою любовь к ней, садясь за фортепиано, чем о живописи. Отец Альфред благосклонно относился к юноше, а Палмер нашел в Обри еще одну душу, не оставшуюся безучастной к немецкой опере[20] [3].

В конце лета 1889 года Бердслей встретился с Артуром Кингом, который был в Лондоне проездом, на обратном пути из отпуска, проведенного во Франции. Кинг недавно получил должность секретаря в Блэкбернском техническом институте и в сентябре должен был приступить к работе, а Бердслей собирался начать служить в страховой компании. Конечно, главной темой их разговора стала современная французская культура. Кинг был очарован живописью и литературой Франции и жаждал поделиться со своим молодым другом впечатлениями. В конце беседы он заметил, что во внешнем облике Обри есть нечто, особенно родственное галльскому духу. Это субъективное наблюдение, подкрепленное энтузиазмом Кинга, пробудило в

юноше новые устремления. Его предыдущие культурные изыскания ограничивались родной Англией. Французская литература оставалась неизведанной и заманчивой далью. Шанс изучить ее выдался раньше, чем ожидал Обри, и более драматическим образом, чем он мог предполагать.

Осенью 1889 года здоровье Бердслея, долго находившееся в состоянии иллюзорного равновесия, резко ухудшилось. Первичный туберкулезный очаг, почти 10 лет пребывавший если не в спячке, то в дремоте, пробудился. Ритм и напряженность лондонской жизни и работы, душная контора и переполненные омнибусы, а также физические перемены, связанные с взрослением, угрожали неблагоприятным развитием событий. В легких Обри начали формироваться каверны. Он часто чувствовал слабость и быстро уставал. Ночью он метался в лихорадке, а днем мучительно кашлял и пристально рассматривал свой носовой платок, опасаясь увидеть на нем кровь. Еще до окончания года был и первый грозный знак – внезапное неудержимое горловое кровотечение. Разумеется, о работе больше не могло быть и речи.

Нужно было проконсультироваться с врачом. Обри привезли на Кавендиш-сквер к Саймсу Эдмунду Томпсону, специалисту по туберкулезу во втором поколении, который много писал о том, как важен для таких больных климат. Доктор осмотрел Обри и объявил, что шокирован общим состоянием здоровья пациента. Томпсон поразился, что юноше так долго удалось жить без рецидивов заболевания. При этом никакого практического решения он не предложил, если не считать предписание снизить все нагрузки и соблюдать полный покой. Не исключено, что, если бы на этом этапе своей жизни Обри мог нормально отдыхать на свежем воздухе, он поправился бы, но вместо того, чтобы отправить юношу в санаторий в горах, его уложили в постель в доме на Кембридж-стрит, 32 (правда, окно в комнате открыли, но было ли это к лучшему?) и предоставили самому себе.

Сначала Обри довольно смутно понимал, насколько серьезно его положение. Хотя кровотечение несомненно напугало его, после консультации он написал Кингу, что на самом деле у него слабое сердце, а легкие вовсе не пострадали. Это явно было ошибочным толкованием замечаний Саймса Томпсона. Как долго Обри настаивал на собственной интерпретации, неясно. Возможно, доктор намеренно старался успокоить своего пациента и направил его внимание в сторону от причины болезни, а может быть, Бердслей просто неправильно понял эскулапа. Тем не менее полный упадок сил, самый очевидный симптом болезни, нельзя было оставлять без внимания. Отдых был не только предписанием врача, но и абсолютной необходимостью [4].

При этом вынужденном безделье Обри искал утешения в книгах. Он перечитал все медицинские энциклопедии, пытаясь узнать о своей болезни как можно больше. Кроме того, он много читал поэтов-романтиков и по совету Кинга обратился к французской литературе. Обри с огромным удовольствием прочитал Расина и перешел к романам – это были «История кавалера де Грие и Манон Леско» аббата Прево, «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера, «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына. Далее последовали сочинения Альфонса Доде, Дюма-отца и Эмиля Золя, но самое главное – великого Оноре де Бальзака. Обри прочитал всю «Человеческую комедию» и очень гордился этим. Некоторые книги были переведены на английский язык, но бóльшую часть Бердслей прочитал в оригинале. Его школьные познания во французском улучшились до такой степени, что он хвастался, будто читает на языке галлов почти так же легко, как по-английски.

Значение всего этого трудно переоценить. Из медицинских справочников Обри узнал много интересного о своей болезни, но еще больше о курьезах природы, в частности об аномалиях развития – внешнего и внутреннего. Из жизнеописания Китса и «Дамы с камелиями» Бердслей узнал миф о больных чахоткой как об обреченных гениях и начал примерять его к себе.

Французские романисты говорили о том, о чем английские молчали. Обри стало известно, что мужчины могут любить не только женщин, а также о женщинах, считавших своим отечеством остров Лесбос. Флобер, аббат Прево, Бальзак и другие авторы помещали плотскую любовь в центр человеческого бытия. Они говорили о ней с откровенностью, невозможной для английских романистов. Это можно было прочитать, правда скорее между строк, и в драмах эпохи Реставрации, которые Бердслей хорошо знал и любил, но во французских романах чувственность, часто за гранью приемлемого в викторианском обществе, переносилась в современную обстановку и хорошо знакомые ситуации.

То, что узнал Обри, потребовало выхода в его творчестве. Он сделал серию небольших эскизов чернилами и акварелью, изображавших некоторые его любимые сцены и персонажей: Эмму Бовари, Манон, кузена Понса и Маргариту Готье – даму с камелиями. Вдохновился он на литературные изыскания. Бердслей попробовал написать юмористический рассказ, изобилующий туманными намеками. Хотя история, изложенная от первого лица, повествующая о том, как влюбленный попал в немилость к своей невесте после того, как она обнаружила написанное им шутливое признание в любви другой женщине в

альбоме своей подруги, еще далека от откровений французского реализма, она указывает на то, что Обри в полной мере осознал, как велики возможности литературы. Более того, рассказчик подверг суровой критике безнадежно недалеких людей, которые своим любимым поэтом считают Шекспира, композитором Бетховена, а художником Рафаэля. Это свидетельствует о том, что погружение в пучину французских романов придало Бердслею дополнительную уверенность в своих «неправильных» устремлениях. В рассказе есть упоминание о том, что главному герою удалось счастливо избежать бед «нарушенного обещания», и здесь нельзя не увидеть аллюзии к судьбе отца.

Если посчитать, что рассказ намекал на новое представление о дозволенном и запретном, в нем также можно увидеть и средство их достижения. Бердслей послал «Историю об альбоме признаний» в популярный еженедельник «Титбитс»[21] и сразу добился успеха: рассказ был принят к публикации.

Обри по-прежнему оставался в постели в своей комнате или в большом кресле в семейной гостиной, но его писательские и художественные труды выходили далеко за рамки полного покоя, предписанного врачом. Утомляло Бердслея и постоянное чтение. Кровотечение повторилось, потом еще раз и еще. По собственному горестному признанию, Обри провел Рождество 1889 года, склонясь над рукомойником. Но начало следующего года оказалось радостным – 4 января был опубликован его рассказ. Бердслей получил чек на 30 шиллингов. После локальных литературных триумфов в «Прошлом и настоящем» и «Брайтонском обществе» это стало настоящим успехом, хотя и не национальной славой: публикация осталась без подписи. Однако гонорар оказался вполне осязаемой мерой – он превышал недельный заработок младшего клерка [5].

Приятные воспоминания об этом скрасили первые месяцы 1890 года и несомненно способствовали постепенному восстановлению сил Обри. Кроме того, он решил, что ставить знак равенства между неделей, проведенной в конторе над бухгалтерскими книгами, и одним днем, потребовавшимся ему на написание короткого рассказа, глупо. Бердслей с гордостью осознал, что люди готовы платить за его литературный труд, и это осознание в конце концов привело к глобальным переменам. Если он хочет избежать прозябания в Сити и чего-то добиться в искусстве, это должно быть связано со словами, а не с рисунками. Обри решил принести кисть и карандаш в жертву перу.

В начале мая Бердслей с присущим ему драматизмом собрал лучшие из своих недавних рисунков чернилами и акварелью,

сложил их в альбом и торжественно поставил на нем свое имя и дату. Отныне он собирался стать писателем, а еще лучше – драматургом. Обри, по-прежнему горячо любивший театр, решил написать пьесу. Движимый честолюбием, он взялся за трехактную драму, но дальше первого акта не продвинулся. По крайней мере, он закончил монолог главного героя [6]…

В конце июля Обри после фальстарта в прошлом году предстояло приступить к работе в страховой компании, и его горизонт снова угрожающе сузился. Расстраивали Бердслея и дела сестры. Мэйбл отлично сдала экзамены и получила возможность учиться в Ньюнэм-колледже Кембриджского университета, но была вынуждена отказаться от этой перспективы – оплачивать учебу не представлялось возможным[22]. Она поступила на работу – стала учительницей старших классов. В сентябре ей тоже предстояло выйти на службу.

В середине июля в Лондон приехал Кокран, и друзья провели вместе чудесный день. Они сходили на дневное представление комедии «Как вам это понравится» в театре «Лицеум». Розалинду играла американка Ада Реан. Кокран по-прежнему был одержим театром, он тяготился работой в конторе и мечтал служить Мельпомене. В трудные времена его неистребимая энергия и оптимизм придавали Обри сил. Возможно, они также затронули струны в душе Мэйбл, поскольку она мечтала о сцене и больше стремилась к успеху на подмостках, чем у классной доски.

В тот день Кокран попросил Бердслея написать пьесу для него. В ноябре он хотел выступить на встрече выпускников Брайтонской средней школы и подумал, что его одаренный друг сможет сочинить что-нибудь подходящее. Обрадованный этой перспективой, Обри приступил к работе и действительно быстро написал одноактную комедию положений. Сюжет был простым – два соседа с одинаковым именем Чарли Браун то и дело попадали в нелепые ситуации[23].

Утром 30 июля Бердслей отправился на Ломбард-стрит. Ему предстояло провести первый день в конторе компании по защите от пожаров и страхованию жизни в качестве младшего клерка. Жалованье – 50 фунтов в год… Работа была неинтересной и утомительной. Обри сидел на высоком табурете, оформляя страховые полисы, а его мысли блуждали где-то далеко. По словам Артура Кинга, его ошибки оказались столь многочисленными, сколь многочисленными были эскизы, сделанные во время обучения в Брайтоне.

Фирма гордилась тем, что ее клиентами являлись многие аристократы, и подчеркивала свое серьезное отношение к делу, но младшие клерки с радостью принимали все, что давало им

возможность отвлечься от скучной работы, и приветствовали тех, кто мог их развеселить. До прихода Бердслея местной звездой был молодой клерк, имевший дар подражания, который оживлял скучные часы присутствия импровизированными представлениями (он недавно покинул контору и поступил на сцену). Обри взял это на заметку. Популярность в школе ему снискали карикатуры, и он попытался разыграть эту карту на службе. Один знакомый, бывавший на Ломбард-стрит, вспоминал, как Бердслей изобразил его на листке из блокнота, в котором он набрасывал черты многих своих сослуживцев, а также делал превосходные портреты старших сотрудников компании, придавая им несколько карикатурный вид. Один из них оказался поразительно точным. Обри отступил в темный угол конторы, прежде чем показать его. С этого места его знакомый мог видеть самого чиновника, сидевшего за стеклянной перегородкой, и оценить мастерство карикатуры. Такой забавы было достаточно, чтобы Бердслей стал чрезвычайно популярен среди коллег.

Рисование карикатур обострило его восприятие, так как требовало пристального внимания к деталям реальной жизни. Глубина сосредоточенности Бердслея и страсть к рисованию стали очевидными, когда, поддавшись внезапному побуждению набросать портреты двух колоритных посетителей из сельской глубинки, он безнадежно испортил важный документ, который переписывал в то время, – стал рисовать прямо на нем [7].

Интерес Обри к живописи способствовал его дружбе с А. Дж. Пэрджетером, молодым клерком, сидевшим на соседнем табурете. Тот тоже имел «художественные устремления». Во время ланча они часто ходили по книжным магазинам и лавкам, торгующим гравюрами и эстампами, а по выходным дням посещали Британский музей и публичные художественные галереи. Молодые люди шутили, что и в их конторе есть нечто, представляющее интерес с художественной точки зрения, – портреты учредителей и бывших председателей компании и картина с ее эмблемой («Минерва в своем храме»), заказанная нынешними руководителями сэру Эдварду Пойнтеру, члену Королевской академии художеств. Это псевдоклассическое полотно висело как раз над ними. Хотя Бердслей говорил, что картина вносит в их повседневную работу струю свежего ужаса, она была напоминанием о существовании за пределами Ломбард-стрит мира искусства.

Обри и его новый друг часто ходили в книжный магазин Джонса и Эванса на Куин-стрит, недалеко от Чипсайда. Ассортимент здесь был огромный, а отношение к посетителям, листавшим книги, снисходительное, поэтому магазин славился

как университет для клерков из Сити. Бердслей стал прилежным студентом этого университета. Его можно было застать там каждый день во время ланча: бледный, угловатый, погрузившийся в издания XVII–XVIII века, он вскоре привлек внимание Фредерика Эванса, одного из совладельцев магазина.

40-летний Эванс не мог похвастаться крепким здоровьем, но был необыкновенно энергичным человеком. Один из первопроходцев искусства английской фотографии, эрудит-библиофил и одержимый коллекционер эстампов, он любил и музыку. Для Эванса, по словам его друга Бернарда Шоу, волнующее исполнение симфонии Бетховена было не менее увлекательным, чем столкновение поездов для обывателя. Он страстно любил Вагнера и был одним из первых, кто оценил и всеми доступными средствами пропагандировал… изысканные возможности пианолы. Неудивительно, что, завязав разговор с застенчивым юношей, Эванс обрадовался живой ответной реакции [8].

В последней четверти 1890 года у Бердслея появился интерес к новой стране – Италии. Его читательские предпочтения переместились из Парижа во Флоренцию, а из нынешних времен – в Средние века. Под влиянием Пэрджетера он открыл для себя Данте и прочитал «Божественную комедию» в оригинале. Этому сдвигу на Апеннины и в Средневековье предшествовало открытие на другом фронте: знакомство с творчеством Данте Габриэля Россетти. По-видимому, работами великого прерафаэлита Бердслея заинтересовал Скотсон-Кларк. Вообще-то Россетти не был их современником – он умер в 1882 году, однако виноторговец из Брайтона, у которого работал Скотсон-Кларк, оказался ценителем живописи и владел несколькими полотнами Россетти. Сам Скотсон-Кларк находился под глубоким влиянием характерного сочетания напряженной мистики и эротизма этого художника и решил познакомить с его творчеством своего друга – показать ему новое мировоззрение.

Это новое мировоззрение точно совпадало с литературными пристрастиями Бердслея того времени. Данте Габриэль Россетти был с юности пленен своим флорентийским тезкой, он переводил стихи Данте и иллюстрировал его сочинения, а также события жизни.

Воспоминания о Россетти еще оставались живы в памяти современников. Бердслей мог слышать истории о последних годах жизни художника за обеденным столом у отца Альфреда Герни. Он наверняка искал репродукции его работ в книжном магазине Джонса и Эванса и гравюрных лавках. Обри начал

коллекционировать все, что мог, имевшее отношение к Россетти и другим прерафаэлитам.

Увлеченность и всплеск энергии, вызванные открытием для себя нового имени, в сочетании с непрерывным рисованием карикатур на работе все чаще наводили Бердслея на мысль, что он добровольно отказался от своего истинного призвания. Он понял, что должен подчиниться неизбежному, и всерьез принялся за рисование. В подражание своему новому герою Обри обратился к Данте. «Божественная комедия» дала ему обширный материал, но сохранились только замечательно яркий рисунок «Чревоугодник в аду» и выразительный карандашный портрет Франчески да Римини в стиле Россетти [9].

Судьбоносное решение вернуться к рисованию было подкреплено тем обстоятельством, что Россетти одновременно снискал себе славу как живописец и как поэт. Возможно, у Бердслея возникло желание повторить это двойное достижение, а лучше – превзойти его, ведь еще была музыка. Сие намерение ясно просматривается в иллюстрированном пламенном сонете «Данте в изгнании», который Обри написал в то время. Тема стихотворения и чувственность рисунка свидетельствуют о влиянии Россетти, хотя есть основания полагать, что интерес Бердслея к последнему привел к тому, что он открыл для себя работы другого великого иллюстратора – Уильяма Блейка. Фредерик Эванс был большим поклонником Блейка и делал фотографические репродукции его работ. Он вполне мог вдохновить Обри, сообщив ему, что друг Блейка, художник и критик Джордж Камберленд, тоже служил клерком в страховой компании. Вскоре Бердслей уже везде читал стихи Блейка и пытался иллюстрировать их.

Ни Блейк, ни Россетти не писали пьесы, но Обри видел для себя и этот путь. В начале ноября в брайтонском Королевском павильоне был показан его одноактный фарс. Главные роли исполняли Кокран и Скотсон-Кларк. Зрители пришли в восторг. Пьеса стала частью вечернего представления, устроенного при участии и для развлечения выпускников Брайтонской средней школы, и выгодно отличалась от другой одноактной драмы, встреченной весьма прохладно. Бердслей не смог лично насладиться своим триумфом, но остался очень доволен отзывами зрителей и критиков. В газете *Brighton & Sussex Telegraph* пьесу назвали очаровательной и написали, что она получила очень теплый прием. Обозреватель «Прошлого и настоящего» нашел ее полной умных ходов и признал, что, даже если ситуации иногда выглядели невероятными, что с того – это же фарс [10].

Несмотря на впечатляющий литературный успех, Бердслей

много сил и времени отдавал рисованию. В середине ноября отец Джордж Чапмен, состояние здоровья которого ухудшилось, приехал из Брайтона, чтобы показаться лондонским специалистам, и две недели прожил в доме настоятеля церкви Святого Варнавы Альфреда Герни. Слава о художественных способностях Бердслея была хорошо известна священнику из Брайтона, и, по-видимому, он убедил своего друга более полно оценить творческий потенциал его молодого прихожанина. Примерно в то же время Бердслей нарисовал свою первую рождественскую открытку для отца Альфреда.

Новый, 1890 год, как все хотели надеяться, должен был открыть перспективы для очередных успехов. Материальное положение Бердслеев улучшилось. Мэйбл преподавала, у Обри закончился испытательный срок в страховой компании, и его жалованье увеличилось до 70 фунтов в год. Семья переехала в новое жилье, более благоустроенное. Теперь они жили на Чарльвуд-стрит, 59. Этот стандартный трехэтажный дом с характерной для Пимлико лепниной они делили только с одной семьей – поваром из Неаполя и его женой. Вероятно, для молодого человека, запоем читавшего Данте, эта связь с Италией казалась волнующей, а запах жареного перца и чеснока на кухне мистера Аттолини пробуждал видения далекого юга. Вернулось и былое ощущение респектабельности. На Чарльвуд-стрит у Бердслеев впервые за долгие годы оказалось достаточно свободного места. И денег, чтобы нанять не приходящую прислугу, а постоянную горничную[24] [11].

Для Обри 1891-й был первым годом его художественного самообразования, непоколебимой решимости достигнуть настоящего прогресса и успеха. Он посещал выставки и галереи, снова и снова возвращался в Британский музей и Национальную галерею и чрезвычайно подробно познакомился с их коллекциями. Он собирал эстампы и альбомы живописи. Он читал, размышлял и рисовал.

Художественный мир, за изучение которого взялся Бердслей и к которому он надеялся присоединиться, был богатым и разнообразным. Изобразительные искусства достигли небывалых высот. В Британии было много своих художников, но она отдавала должное и мастерству выходцев из других стран. Художественные галереи имелись во всех городах, а уж в Лондоне просто стали частью архитектуры. Появились периодические художественные издания: *Artist, Atalanta, Magazine of Art u Art Journal.* Художественные общества приобретали все больший вес: живописцы теперь были респектабельными людьми, а их искусство вошло в моду. В начале 90-х годов XIX столетия

движущие силы британской живописи, отдельные от общепризнанной академической традиции, оказались поделены между двумя школами: одна из них уже сложилась, а другая возникла совсем недавно. Более старая школа была представлена наследниками движения прерафаэлитов и стояла под знаменами Уильяма Морриса и Эдварда Берн-Джонса. Новую школу (действительно заслуживавшую такого названия) представляли молодые люди. Члены Клуба новой английской живописи обращались за вдохновением к Джеймсу Уистлеру, мастеру живописного портрета в полный рост, а также офорта и литографии. Он был одним из ключевых тоналистов – предшественников импрессионизма и символизма. Конечно, они обращали свои взоры и к Франции – за примерами и экспериментами *soi-disant*[25] реалистов и натуралистов.

Восприятие творчества тех и других и комментарии по этому поводу были разными. Уильям Пауэлл Фрит из Королевской академии художеств, написавший статью «Безумие в живописи: прерафаэлиты и импрессионисты» считал обе школы в равной мере возмутительными и недостойными, но, вынужденный провести различие между ними, все-таки полагал, что первые чрезмерно прорабатывают детали, в то время как вторые вообще ими пренебрегают. Различие между двумя школами определялось весьма тщательно и находило ревностные обоснования. Оно классифицировалось по-разному: как различие между воображением, подкрепленным внимательным наблюдением природы, и самой природой, усовершенствованной художественным воображением, как разница между важным субъективным материалом и чистой формой, как разрыв между облагораживающей красотой и низменным безобразием, как выбор между традицией провинции и столичным модернизмом. В основе двух школ лежали очень разные философские концепции. Прерафаэлиты второго поколения продолжали разрабатывать традицию Джона Рёскина – писателя, художника, теоретика искусства, литературного критика и поэта. Рёскин провозглашал, что цель искусства – не только красота, но и его нравственное и общественное воспитание. Он верил, что художник может и должен воздействовать на сограждан через красоту своего замысла. Эта концепция была туманной, но привлекательной. Она нашла конкретное проявление в возрождении прикладных искусств Уильяма Морриса, ставившего целью наполнить красотой все аспекты повседневной жизни. Считалось, что красивые книги, красивые шкафы, буфеты и даже красивые диваны могут сделать людей лучше. Эдвард Берн-Джонс, близкий по духу к прерафаэлитам живописец и иллюстратор, один из

наиболее видных представителей движения ремесел и искусств, разделял эту теорию более мистически, но не менее реально. «Истина лишь в том, что красота смягчает, утешает, волнует, вдохновляет и никогда не подводит человека», – писал он.

Английские импрессионисты обращались к идеям Теофиля Готье и его учеников. Уистлер высказал собственное понимание этих взглядов в своей «Десятичасовой лекции». Для него теоретическое расхождение во взглядах между двумя школами обострялось личной неприязнью – в 1877 году он привлек Рёскина к суду за уничижительный отзыв о себе. Берн-Джонс, во многом против своей воли, выступал в качестве эксперта-свидетеля со стороны Рёскина. Уистлер так и не простил ни его самого, ни его учеников. В своей лекции, впервые прочитанной в лондонском Принс-холле в 1886 году и опубликованной в виде памфлета два года спустя, Уистлер очень остроумно противостоял философии Рёскина. Он рассматривал его попытку поставить искусство на службу морали и общественной жизни как пародию на подлинные шедевры. По его словам, искусство эгоистично занимается лишь собственным совершенством и не имеет никакого желания учить других. Вместо нравственного долга Уистлер предложил идею свободы от дидактических целей перед обществом. Он считал, что художник должен работать только ради своего удовольствия, искать и находить прекрасное во все времена и в любых условиях.

Уистлер утверждал, что в живописи разбираются лишь настоящие художники. Претензии «культурной публики» и критиков одинаково смешны. Как художник, он презирал стремление школы прерафаэлитов к рабскому копированию деталей – попытку передать великую истину природы, тщательно выписывая каждую травинку. По его замечанию, они пытались уподобить природу фортепианной клавиатуре: «Сказать художнику, что природу необходимо воспринимать, как есть, – то же самое, что сказать музыканту, с какой стороны он должен подходить к инструменту». Нужен глаз художника, способный выбрать наиболее важные тона и существенные детали, чтобы почерпнуть из природы красоту.

Обе школы объявляли своей главной целью именно эту красоту, но у каждой из них имелись о ней свои представления. Ранние прерафаэлиты, особенно Россетти, подвергались суровой критике за представление новой, плотской и жестокой красоты в живописи, но к началу 90-х годов XIX столетия оно было рафинировано и доведено до идеализированных бесполых типажей Берн-Джонса и плотных узоров с растительными мотивами Морриса. С другой стороны, английские

импрессионисты смело брались за сюжеты, которые приверженцы традиционной школы считали просто безобразными, грубыми или излишне чувственными, и находили в них (как они думали) черты прекрасного: лондонские трущобы и продажная любовь стали их излюбленными темами [12].

Бердслей быстро понял принципиальные противоречия этой дискуссии, но не спешил вставать под знамена тех или других. В художественном смысле его симпатии почти целиком находились на стороне прерафаэлитов. Он высоко ценил Россетти и считал Берн-Джонса величайшим из живущих художников, а его неординарное воображение находило живые отголоски в картинах обоих. Однако… В интеллектуальном смысле импрессионисты были более волнующими и обладали такими притягательными достоинствами, как новизна восприятия и некоторая скандальность. Словом, перед ним встала дилемма. Бердслей ее проигнорировал. Он принял оба направления.

В конце весны 1891 года Обри получил двухнедельный отпуск и уехал в Брайтон. Он остановился у своей двоюродной бабушки, но большую часть времени проводил со Скотсон-Кларком, который жил и работал поблизости. Это было замечательное время для них обоих: воспламененные общей целью и совместным энтузиазмом, юноши были почти пьяны от восторга. Они делали эксизы, писали картины и строили воздушные замки. Одним из их любимых замыслов была лавка на Бонд-стрит рядом с Пикадилли, где продавались бы оригинальные черно-белые миниатюры и маленькие импрессионистские пейзажи. Когда они сидели по вечерам в гостиной Сары Питт, планировали блестящее будущее и иногда делали глоток бургундского, все казалось чудесным и достижимым.

Бердслей, отдававший должное прерафаэлитам, создал помимо других работ в их стиле портрет роковой женщины под названием «Безжалостная красавица» *(La Belle Dame sans Merci),* который иногда называют «Леди-Лягушка», – тут он отдал должное Китсу[26]. Экспериментировал он и с другими стилями. Однажды друзья провели целый день в Саут-Даунсе, делая наброски. Они вместе работали над акварельным рисунком – японка в манере Уистлера. Бердслей написал смелую «импрессионистскую» картину, изобразив на ней танцовщицу, и назвал ее *Ballerina Dissoluta.* Скотсон-Кларку показалось, что она выполнена скорее в манере французского плакатиста Жюля Шере, но название намекает на то, что источником вдохновения послужила картина Уилсона Стира *Ballerina Assoluta*[27],

демонстрация которой вызвала скандал во время весенней выставки в Клубе новой английской живописи. Нервный узел – высокое искусство и эпатирование публики – Бердслей отлично чувствовал уже тогда.

Во время этого отпуска Обри увидел полотна своего друга, написанные масляными красками. Пока Скотсон-Кларк спал после целой ночи разговоров под бургундское, Бердслей, по-прежнему пылавший энергией, взял его палитру и нарисовал голову Берн-Джонса с зеленым лицом и синими волосами на фоне пурпурного солнца. Судя по всему, результат подтвердил подозрение, что цвет не является его сильной стороной, поэтому в следующих экспериментах Обри обратился к углю.

Желание избавиться от ярма конторской работы и сделать карьеру в живописи у обоих стало еще более острым, но возможность воплотить его в жизнь выглядела не менее призрачной, чем раньше. Первым шагом на этом пути, по мнению друзей, должно было стать поступление в художественную школу. Перед отъездом из Брайтона Бердслей обратился за советом к мистеру Маршаллу. Вместо того чтобы сразу отвергнуть эту мысль, директор школы поощрил своего бывшего ученика и предложил в случае необходимости неопределенную помощь.

Преисполнившись решимости, Бердслей отправил письмо секретарю художественной школы Геркомера в Буши-парке[28] с просьбой прислать форму для заявления о приеме, но ему сообщили, что с этим придется повременить, так как на предстоящий семестр набор уже закончен. Обри был вынужден вернуться на утомительную работу с 9.30 до 18.30 в страховой компании, однако каждый вечер после обеда он посвящал рисованию. Сюжеты для своих рисунков Бердслей брал в произведениях Китса, Боккаччо и других традиционных художественных источниках прерафаэлитов. Фредерик Эванс указал ему на интересные альбомы и стал принимать его рисунки в обмен на книги.

Альфред Герни тоже продолжал поддерживать Обри. У юноши вошло в привычку приходить к нему со своими последними рисунками, чтобы священник мог оценить их. Герни приобрел несколько его ранних работ и повесил их на стенах вместе с картинами художников школы прерафаэлитов. По-видимому, Бердслей, вдохновленный такой высокой оценкой своих трудов, обратился к нему за содействием в планируемом «бегстве» с работы и поступлении в художественную школу в Буши-парке, хотя это и было отложено до лучших времен [13].

Между тем по воскресеньям и в сокращенные рабочие дни Обри продолжал свои художественные изыскания в Лондоне. В

начале июня они с Мэйбл нанесли визит Фредерику Лейланду, ливерпульскому судостроителю и покровителю изящных искусств. В 1877 году мистер Лейланд был немало удивлен тем, как эксцентричный гений Уистлера превратил его гостиную в радужные чертоги с золотыми птицами и переливчатыми кобальтовыми оттенками. Долговечная слава Павлиньего зала[29] и вынужденная обязанность Лейланда выступать в роли хранителя этого шедевра затмила его репутацию как коллекционера других произведений искусства. В доме на Принс-гейт была прекрасная коллекция работ прерафаэлитов и художников эпохи Возрождения: дюжина полотен Россетти, восемь картин Берн-Джонса, «Канун дня святой Агнессы» Джона Милле, «Чосер при дворе короля Эдуарда III» Форда Мэдокса Брауна, полотна Боттичелли, Липпо Липпи, Джорджоне, да Винчи, Рубенса, Мемлинга и Луини – одного из самых известных леонардесков, то есть учеников и эпигонов великого Леонардо. Эти картины, особенно кисти прерафаэлитов, произвели глубокое впечатление на Бердслея. Он все их перечислил в письме Скотсон-Кларку, отметив особенно понравившиеся несколькими восклицательными знаками.

К Уистлеру и его вкладу в украшение дома Лейланда Бердслей обратился лишь в конце ответа на следующее письмо Скотсон-Кларка, после дальнейших восторгов по поводу Мэдокса Брауна, Россетти и Берн-Джонса. Он провозгласил Уистлера «самым-самым», а письмо украсил рисунками павлинов и копией портрета «Princesse du Pays de la Porcelaine»[30], висевшего в другом конце гостиной. Обри хвастался, что недавно приобрел раннюю гравюру Уистлера с изображением Биллингсгейта[31], и приложил к письму подборку «японских эскизов», показывавших, что при желании он сможет копировать восточный стиль мастера.

В 1904 году Роберт Росс в своем эссе о Бердслее заметил, что знакомство с Уистлером стало «здоровой антитезой» Берн-Джонсу и школе прерафаэлитов. Сам Уистлер с удовольствием подписался бы под этими словами, но для Обри в 1891 году такое противопоставление оставалось далеко не ясным. «Японские» рисунки были не более чем забавой (он шутливо назвал их официальными работами, имея в виду, что они были созданы в рабочее время в конторе) и не отвлекали от живописи прерафаэлитов. В конце концов, Павлиний зал отражал самый неоднозначный даже в своей эстетике аспект творчества Уистлера, а его «японизмы» сводились к золотым бликам и раскрытым веерам и радикально новыми вовсе не являлись. «Princesse du Pays de la Porcelaine» с ее темноволосой моделью, названной столь экзотически, не очень далеко ушла от принцессы

Россетти – Бердслей увидел ее в зале прерафаэлитов, но для него все произведения искусства в доме Лейланда были одним шедевром живописи [14].

12 июля, всего через несколько недель после визита в дом на Принс-гейт, Обри и Мэйбл совершили еще одно, даже более важное художественное паломничество. Кто-то, возможно Фредерик Эванс, сказал им, что Берн-Джонс по воскресеньям устраивает своеобразные дни открытых дверей, когда все интересующиеся имеют возможность посмотреть его последние работы и, может быть, даже встретиться с ним. Бердслей рассчитывал на счастливый случай – он хотел показать мастеру собственные работы и получить от него хотя бы крошечное поощрение или совет. Он все тщательно обдумал, хотя как минимум один раз этот визит откладывался. Но пришел день, когда Обри с деланой небрежностью собрал свои рисунки в папку, словно просто собирался показать их Альфреду Герни и членам его семьи после церковной службы. Они с Мэйбл действительно были в храме, а потом на ланче у отца Альфреда, но задерживаться там не стали. Обри взял папку, и они с сестрой отправились в Западный Кенсингтон, на Норт-Энд-роуд, – к Берн-Джонсу.

День выдался жаркий. Обри и Мэйбл шли не торопясь. Гранж, особняк Берн-Джонса, был отгорожен от дороги забором с железными воротами. Когда-то здесь жил Сэмюэль Ричардсон, автор «Памелы»[32], которая произвела на Бердслея изрядное впечатление. Наконец Обри позвонил в дверной колокольчик. На пороге появился слуга и сообщил им, что теперь студия будет открыта только по специальной договоренности. Разочарование оказалось велико. Расстроенные, брат с сестрой повернулись, чтобы уйти. Они уже стояли на перекрестке, но вдруг услышали за спиной звук торопливых шагов, а потом восклицание: «Вернитесь, пожалуйста! Я не хочу, чтобы вы ушли, так и не увидев картины!» Это был сам Берн-Джонс в свободном пиджаке и широкополой шляпе. Художник видел незадачливых посетителей из окна, и они его чем-то заинтересовали. Так или иначе, он поспешил вслед за ними. Через минуту Берн-Джонс уже вел Обри и Мэйбл, сиявших от восторга, обратно к дому.

Тогда художнику было около 60 лет, но, несмотря на обильную седину и манеры, которые иногда называли более подобающими для духовного лица, его большие серо-голубые глаза лучились озорным юмором. Порыв душевной щедрости, заставивший его устремиться вслед за явно разочарованными посетителями, был типичным для него. Хотя Берн-Джонс недавно

перенес свою студию в павильон, стоявший в глубине сада, он повел туда гостей через жилой дом. Они увидели сумрачный холл и гостиную с множеством книжных шкафов. На одной стене висела прекрасная копия «Триумфа Цезаря» Андреа Мантеньи. Студия в саду была очень большой. В ней Обри и Мэйбл увидели две незавершенные картины и множество этюдов, написанных гуашью. Берн-Джонс рассказал им о том, над чем сейчас работает, и вопросительно посмотрел на папку в руках Обри. Он проявил истинное великодушие и осведомился, не увлекается ли его гость рисованием. Бердслей только этого и ждал. Он раскрыл папку, попросил мастера взглянуть на его работы и высказать свое мнение.

«Могу вам сказать, – писал он Кингу на следующий день, – что это был чрезвычайно волнующий момент, когда Берн-Джонс раскрыл мою папку и посмотрел на первые рисунки: “Святая Вероника вечером в Страстную пятницу” и “Данте при дворе Кан Гранде делла Скала, герцога Веронского”». Его первое замечание оказалось вполне определенным: «Нет никакого сомнения в вашем даре. Когда-нибудь вы обязательно напишете замечательные картины». Проглядев следующие работы – “Данте, рисующий ангела”, “Бессонница”, “Героиня” и т. д., он сказал: «Все они полны мысли, поэзии и воображения. Природа наделила вас всеми дарами, чтобы стать великим художником. Я редко или никогда не советую кому-либо сделать живопись своей профессией. К вам сие не относится».

Для Бердслея это стало невероятным счастьем. Он часто слышал похвалу и слова поощрения от друзей и даже от разборчивых знатоков, но это было совсем другое: доброжелательный вердикт человека, которого он считал величайшим из живущих европейских художников, и перспектива будущего в живописи. Проницательность Берн-Джонса была такой же впечатляющей, как и его душевная щедрость. До наших дней сохранился лишь один из рисунков, которые Обри показал ему в тот день, но в его статичных фигурах и неуверенных тонах, отражающих влияние Россетти, трудно было увидеть славное будущее, так уверенно предсказанное великим художником[33].

Практические затруднения на пути к этому лучезарному будущему были объяснены мастеру, когда он пригласил Обри и Мэйбл на лужайку, где миссис Берн-Джонс накрыла чай для небольшой компании. Там, кстати, присутствовали Констанция, жена Оскара Уайльда, и двое их маленьких детей. Художник задумался. За чаем он сказал, что наведет справки в художественных школах, и заметил, что двух часов ежедневной работы будет вполне достаточно. Это позволит Обри временно

продолжить служить в страховой компании. Берн-Джонс с улыбкой пояснил, что сам начал учиться живописи лишь в 23 года. Было решено, что Бердслей станет регулярно посещать его и приносить свои рисунки для критического обсуждения. При этом Берн-Джонс подчеркнул, как важно рисовать постоянно. «Делайте это так часто, как только можете», – сказал он. Берн-Джонс рассматривал такую работу как вспомогательное средство и подготовку к главному делу художника – созданию прекрасных картин. Бердслей, по-видимому, со всем этим согласился. Да, сейчас ему следует сосредоточиться на ежедневном рисовании, а прекрасные картины не замедлят появиться.

Сидевшие за столом старались не показывать свое изумление. Считалось, что Берн-Джонс очень строгий критик, и такое энергичное одобрение для всех стало полной неожиданностью. Бердслей имел полное право гордиться собой. Позднее он вспоминал: «Когда я ушел, то чувствовал себя “другим существом”, по словам Россетти».

Судьбоносное значение этой встречи несомненно: Берн-Джонс приоткрыл Обри окно в мир, который казался мучительно близким, но недостижимым. Бердслей сразу приступил к мифологизации своего «великого приключения». Он нарисовал портрет Берн-Джонса и поставил дату, а потом написал подробный отчет о собственном триумфе не только Скотсон-Кларку, но и Кингу, которому сообщил, что взял с собой рисунки по чистой случайности, и приводил длинные дословные цитаты из оценок Берн-Джонса. Это письмо так и дышит восторгом, хотя местами ощущается беспокойство о том, как много еще предстоит сделать [15].

Обри был уверен, что он стоит на пороге новой жизни. «Теперь мне восемнадцать лет, – писал он в том самом письме, хотя через месяц с небольшим ему должно было исполниться девятнадцать. – У меня отталкивающее телосложение, болезненный цвет лица, запавшие глаза, длинные рыжие волосы, шаркающая походка, и я сутулый». Да, все это было так, но благодаря похвале Берн-Джонса он уже чувствовал себя «другим существом». В пародийно-героическом стиле Обри назвал свой выбор живописи «подчинением неизбежному» и надеялся, что мистер Кинг пожелает ему всевозможных успехов в ближайшие годы.

В своем желании преувеличить собственное значение Бердслей небрежно назвал Констанцию Уайльд и ее малышей Оскарами Уайльдами, причем дважды. Формально терминология была правильной, но она создавала ложное впечатление, что сам

Уайльд – для него образец изящества и элегантности – тоже находился там и добавил свой голос к хору одобрения[34]. Обри жаждал утвердиться в своей славе и запечатлеть собственное имя на скрижалях волшебного мира искусства.

Берн-Джонс действительно навел справки, после чего написал Бердслею письмо, где рекомендовал два учебных заведения: Национальную школу художественной подготовки в Южном Кенсингтоне и Вестминстерскую школу живописи. Он повторил, что двух часов ежедневных занятий для Обри будет достаточно, чтобы «затвердить основы» мастерства, и подбодрил заверением: «Я знаю, что вы не боитесь работы, но не позволяйте разочарованию утомлять себя, потому что необходимая дисциплина художественной школы, судя по всему, расходится с вашими естественными интересами и симпатиями».

Два часа художественных занятий в день позволяли Бердслею не оставлять службу на Ломбард-стрит и посещать школу вечером. Он послал необходимые документы с просьбой о зачислении, но окончательное решение было отложено: приближался август, и весь Лондон собирался отдыхать. Берн-Джонс уехал на южное побережье – он делал это каждый год. Мать и сестра Обри отправились в Уокинг в графстве Суррей. Сам Обри уже провел свой двухнедельный отпуск в Брайтоне и вынужден был остаться в Лондоне с отцом. Долгие жаркие дни в полупустой конторе были утомительными, а вечерние трапезы на Чарльвуд-стрит ужасно скучными, но Бердслей находил утешение в живописи. Это было время напряженных экспериментов и самосовершенствования. Он испытывал определенную романтическую меланхолию и драматизировал свое бедственное положение. Об этом свидетельствует стихотворение, которое начинается так:

*Во мраке тусклые огни сияют,*
*Темна дорога, некуда взглянуть,*
*И я в сомненьях горьких пребываю,*
*Не ведая, куда ведет мой путь.*

Примерно в это же время он создал превосходный рисунок «Гамлет, следующий за тенью своего отца». Конечно, такое настроение не могло быть вечным. В письмах, которые Обри почти еженедельно отправлял Скотсон-Кларку, ощущаются непреодолимое волнение и растущая уверенность в себе. Он жизнерадостно называет себя и своего друга зарождающимися

гениями[35] и оценивает то, что сейчас делает, на «пять с плюсом» [16].

Его художественное мышление тогда формировалось по образцу творчества Берн-Джонса. В некотором смысле тот август был посвящен подражанию своему кумиру и покровителю. Любовь к литературе и уважение к истории способствовали тому, что Обри стал внимательно изучать источники вдохновения Берн-Джонса – итальянских мастеров эпохи Кватроченто, то есть итальянского искусства XV века, соотносимой с периодом Раннего Возрождения, и литераторов средневековой Англии и Древней Греции из числа тех, что позже удостоились чести быть названными классиками. Кумирами Берн-Джонса были Боттичелли и Мантенья, и Обри старался усвоить их уроки. Он уже видел картины Сандро в коллекции Лейланда и восхищался ими, а теперь постоянно ходил в Национальную галерею на Трафальгарской площади – там было несколько работ Боттичелли, а также полотна Мантеньи. В Хэмптон-корте висели оригиналы великой серии Андреа «Триумф Цезаря», и Обри зачастил туда. Как он взволнованно писал Скотсон-Кларку, эти шедевры сами по себе являлись художественной школой.

Полотна великих итальянцев воодушевляли Обри и давали ему пищу для размышлений, но Берн-Джонс побуждал его к *рисованию,* и вполне вероятно, что Бердслей искал рисунки Боттичелли и Мантеньи в Британском музее либо в книгах и альбомах. Их работы имели значительные стилистические различия: если рисунки Боттичелли изящны, чувственны и декоративны, то Мантенья отличается сдержанностью и почти классической строгостью форм. Тем не менее рисунки обоих характеризуются «плоским», линейным стилем. Оба предпочитали обходиться без моделей и были апологетами чистых контуров и силуэтов. Берн-Джонс в некоторых своих рисунках пользовался такой же техникой, и Бердслей видел ее в графике Блейка. Этот стиль требовал огромного мастерства и уверенности. Несмотря на явный прогресс, Обри он удавался лишь при отдельных вспышках вдохновения. Бердслей пытался воспроизвести его в трех рисунках, выполненных под влиянием Мантеньи, – «Деве Марии и Лилии», «Литании Марии Магдалины» и «Процессии Жанны д'Арк», а также в иллюстрациях к стихотворению Джеффри Чосера «Суд любви».

В поисках тем для рисунков он углубился в историю и литературу. Множество персонажей и сюжетов Бердслей нашел у Шелли, Блейка, Шекспира и Эсхила. «Суд любви» Чосера, отца английской поэзии, первым начавшего писать свои сочинения не на латыни, а на родном языке, потряс Обри. Он сделал несколько

иллюстраций к этому стихотворению, подражая Берн-Джонсу, оформлявшему произведения поэта в издательстве Уильяма Морриса. Бердслей прочитал «Земной рай» самого Морриса и нашел его просто очаровательным. Он также обратил внимание на ключевой текст прерафаэлитов – «Смерть Артура» Томаса Мэлори – и задумал цикл картин о жизни Мерлина.

Обри так увлекся «артуровским» циклом, что даже убедил Скотсон-Кларка написать кантату на эту тему. Возможно, друзья встретились в Лондоне, чтоб обсудить этот проект. Такие посиделки, безусловно, скрашивали одиночество Бердслея в опустевшем Лондоне. Его посетил Кокран. Потом он провел вечер с мистером Кингом, который был в Лондоне проездом. Кинг впечатлился успехами Обри и горячо настаивал на том, чтобы с осени тот стал посещать художественную школу и делать зарисовки из жизни. Кроме того, Кинг предложил продать некоторые рисунки Бердслея любителям живописи в Блэкберне. Он взял с собой несколько работ, включая «Гамлета…» и иллюстрации к Чосеру.

Выходные дни перед своим 19-летием Бердслей провел вместе с семьей Альфреда Герни (его отец уехал из города). Потом было несколько великолепных вечеров в оперном театре. Билеты ему предлагал Эванс, страстно любящий музыку. За лето дружба Бердслея с книготорговцем окрепла, и Эванс даже начал печатать репродукции некоторых его последних работ. Творчество Бердслея стало значительно разнообразнее. В общем, он по-прежнему подражал Берн-Джонсу, но природное стремление к эклектизму то и дело трансформировалось в новые линии, подчас более чем смелые. В тот самый момент, когда Обри готов был с головой погрузиться в творчество последнего из прерафаэлитов, перед ним открылась перспектива, уводящая из *hortus conclusus*[36] Берн-Джонса [17].

Интерес к Уистлеру, пробудившийся в Павлиньем зале, никуда не делся. Бердслею очень нравилась его живопись. Он потратил 15 шиллингов (почти недельный заработок) на эстамп работы Уистлера и даже попытался создать несколько рисунков в манере его гравюр вместе с характерной подписью-«бабочкой»[37]. Кроме того, Обри по-настоящему заинтересовала личность мастера: Уистлер был одним из наиболее противоречивых художников того времени, славился эксцентричностью, язвительностью и экстравагантностью в одежде. Он являлся мастером саморекламы. Возможно, Бердслей слышал об этом еще тогда, когда учился в школе. Незадолго до того, как он оказался в Брайтоне, туда приезжал Уистлер, и мистер Маршалл представил его одному из местных жителей, который хотел заказать свой

портрет. Уистлер вернулся в Брайтон с готовой картиной и изъявил желание сам ее повесить. В результате хозяин увидел, что все картины в его гостиной повернуты к стене, за исключением нового портрета. По крайней мере, так гласит предание.

В 1891 году Бердслей узнал много нового об Уистлере. Художник только что опубликовал эссе «Изящное искусство заводить врагов» – каталог своих прошлых битв, колкостей и насмешек. Бердслей внимательно прочитал все – краткое содержание судебной тяжбы с Рёскином, словесную дуэль с Оскаром Уайльдом, язвительные письма в прессу и, что наиболее важно, полный текст «Десятичасовой лекции» Уистлера. Бердслей полностью разделял его точку зрения о возвышенном представлении о художнике как об особой личности, которая стоит отдельно от всех, свободна от влияния критиков, писателей, моралистов, реформаторов и общества в целом и является частью содружества, объединенного лишь поиском красоты в живописи. Эта теория сама по себе должна была заинтересовать Обри, но три другие книги, опубликованные в 1891 году и развивавшие ту же тему с разными вариациями, еще больше заострили на ней внимание юноши. Речь идет о сборнике теоретических статей «Замыслы» и романе «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда и «Мнениях и впечатлениях» Дж. Мура [18].

Нельзя не отметить, что художественные взгляды Уайльда были непоследовательными. В начале 80-х годов XIX века он читал в Англии и Америке лекции на темы «Украшение дома» и «Английский Ренессанс в живописи», где по существу выражал взгляды Рёскина о месте искусства в человеческом обществе, но знакомство с идеями французских декадентов и философией Уолтера Патера[38] способствовало формированию у него более радикальных концепций – жизненной и творческой. Эти нашло отражение в романе о Дориане Грее и четырех статьях из «Замыслов», но ярче всего выразилось в «Упадке искусства лжи». «Искусство не выражает ничего, кроме самого себя», «Жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни», «Любое искусство совершенно бесполезно», «Всякое искусство аморально», «Настоящая школа для изучения искусства – это не жизнь, а само искусство», «Художник – творец прекрасных вещей» – таковы декларации Уайльда в начале 90-х годов.

Оскар Уайльд расширил все существовавшие ранее представления о независимости искусства от чего бы то ни было и окрасил их в более темные тона. По его словам, искусство не

просто существует отдельно от природы, но противостоит ей и превосходит ее. То же самое относится к художнику: он должен стремиться к гротеску во всем. Дориан Грей не был художником, но принимал эти идеи и воплощал их в жизнь. Он посвятил свое демонически зачарованное бытие поиску «странных» ощущений и извращенных удовольствий, и его жизнь стала произведением искусства. Сии идеи не были оригинальными. До того как их высказал Уайльд, такие разговоры уже некоторое время велись во французских интеллектуальных кругах и обрели ревностного сторонника в лице Шарля Бодлера, утонченного антинатуралиста, но к концу 80-х годов XIX века это уже было нечто, напоминающее культурное движение. Его пропагандистов называли декадентами. Этот смутный, но заманчивый термин навевал образы крушения империй, утонувших в роскоши и невротической апатии, изысканной чувственности и стремлении удовлетворить свои утонченные вкусы невиданными ранее ощущениями.

Уайльду все это было знакомо. Он встречался с декадентами в Париже, читал их произведения – «Наоборот» Гюисманса, сказки Катулла Мендеса и Жана Лорена, романы Маргариты Рашильд и стихи Поля Верлена – и приготовил из этих «эликсиров» собственную вытяжку. Для человека такого склада, как Бердслей, сие было пьянящее зелье. Обри с интересом отметил, что Уайльд по-прежнему предпочитал прерафаэлитов новым английским импрессионистам – сословию, которое с сочувственным энтузиазмом приветствовало некомпетентность и путало вычурное с прекрасным, а вульгарность с истиной. «Искусство, – заявлял Уайльд в “Упадке искусства лжи”, – начинается с… чисто воображаемой и приятной работы с нереальным и несуществующим. Но это золотое время проходит по мере того, как жизнь увлекается этим новым чудом и просит, чтобы ее пригласили войти в зачарованный круг». На данном этапе искусство еще может трансформировать жизнь с помощью стиля, но на смену ему приходит третий этап, когда жизнь одерживает победу и выдворяет искусство в глушь. Уайльд считал этот этап подлинным декадентством в искусстве и его грядущим состоянием – бессмысленным реализмом, который характеризуется раболепием перед природой, современностью или описываемым (изображаемым) материалом.

Бердслей высоко оценил эти идеи и восхитился стилем их изложения. Он начал подражать Уайльду. Его новый кумир сравнивал Гольбейна с Бальзаком как художника, который создавал жизнь, но не копировал ее, а Бердслей называл неаполитанца Джузеппе де Риберу – приверженца натурализма –

настоящим Золя в живописи.

В книге Мура не было таких стилистических лабиринтов, как в сочинениях Уайльда или работах Уистлера, но Бердслей узнал из нее о том, о чем как раз и хотел узнать. Мур считал себя отцом аналитической традиции и вследствие этого ведущим современным комментатором французской культуры. В 70–80-е годы он жил в Париже, учился там живописи, а потом стал писателем и одной из ключевых фигур художественной жизни города. Он гордился тем, что получил образование «за мраморными столами Новых Афин». Мур близко сошелся с Мане и Дега, подружился с Золя, Малларме, Гюисмансом и Верленом и впоследствии много писал о них и об их сочинениях. «Мнения и впечатления» включали эссе о Золя, Бальзаке, Верлене, Лафорге и Рэмбо. Для Бердслея это было пьянящее знакомство с Монмартром и Латинским кварталом в изложении того, кто их отлично знал [19].

Впрочем, у Обри имелись и собственные впечатления. Одной из новинок лондонского сезона 1891 года стала постановка «Блудного сына» в театре принца Уэльского. Это была пьеса без слов, перенесенная из парижского театра «Фюнамбюль» – одного из тех, где наряду с пантомимами и водевилями ставили бытовые и жанровые пьесы. Два главных персонажа были одеты в стиле Пьеро из итальянской комедии масок, а остальные играли свои роли в костюмах, похожих на те, что были на зрителях.

В то лето Бердслей вообще часто ходил в театр. Три раза он был там с Кокраном, который, хотя сам мечтал служить Мельпомене, на представлении «Блудного сына» поразился безмерному интересу своего друга к простому сюжету и бессловесной пьесе.

В конце XIX столетия интерес к фигуре Пьеро возродился. Батист Дебюро из «Фюнамбюля» еще в 1819 году переосмыслил этот образ, превратив его в отвергнутого несчастного влюбленного, но теперь его своеобразной интерпретацией стал символ одинокого артиста, выброшенного на обочину жизни и находящего утешение в роковой страсти и искусстве. Это новшество, одним из ярких примеров которого стала постановка «Блудного сына», было чисто французским феноменом. Успех спектакля в Лондоне способствовал усвоению идеи «нового Пьеро». Во всяком случае, в сознании Бердслея сей образ укоренился очень глубоко. Хотя некоторые возмущались несообразностью сочетания традиционного костюма Пьеро с современной одеждой персонажей, Обри наслаждался этой игрой контрастов.

У Бердслея начал проявляться особый интерес к артефактам.

Одной из его счастливых находок в то лето была недавно построенная церковь Святой Троицы в конце Слоан-стрит. Там его внимание привлек алтарный покров. Обри зарисовал его для Скотсон-Кларка. По словам Бердслея, на нем был изображен Спаситель в облике младенца, почитаемый людьми всех родов и сословий в костюмах своего времени [20].

Разнообразные элементы новых интересов Бердслея – картины Берн-Джонса и Уистлера, техника рисования Мантеньи и Боттичелли, средневековые рыцарские романы и французская литература, предметы церковного обихода и Пьеро – должны были найти свое место в его творчестве, но пока не находили. Обри пробовал и одно, и второе, и третье, но у него не хватало художественной выразительности и технического мастерства, чтобы создать что-то совершенно новое и личное.

Берн-Джонс понял это, когда Бердслей в конце лета в очередной раз принес ему свои работы. Художник сказал, что его молодой друг уже слишком много узнал от старых мастеров и должен срочно определить, какая художественная школа станет для него главной. По возвращении домой Обри нарисовал карикатуру на самого себя: Мантенья, Рафаэль и Тициан пинками спускали его с лестницы Национальной галереи, а Микеланджело бил молотком по голове.

Итак, какую школу, причем в прямом, а не в переносном смысле слова, ему надо было выбрать? Берн-Джонс отдавал предпочтение Южному Кенсингтону, хотя бы потому, что считал подход этой школы более прагматичным. Кинг советовал поступить в Вестминстерскую… Чтобы помочь Бердслею определиться, из Брайтона приехал Скотсон-Кларк. Друзья вместе с Мэйбл отправились к Дж. Ф. Уоттсу[39], которому Скотсон-Кларк был представлен раньше. Когда они осматривали студию художника, Бердслей увидел эскиз «Колеса фортуны» Берн-Джонса и сказал, что знаком с мастером. Ничего конкретно Уоттс ему не посоветовал, но энергично говорил о ценности самообразования. Он дал понять, что настроен против Южного Кенсингтона, но ни на чем не настаивал. Обри тоже был в сомнениях, в основном потому, что экзамен в этой художественной школе подразумевал, кроме всего прочего, рисование «завитков, окружностей и спиралей», и он не был уверен в своих способностях. В Вестминстере дело обстояло проще: нужно было лишь платить за обучение, а еще там изучали более радикальные и современные формы живописи. Вестминстерская школа уже прославилась как «академия импрессионизма», а ее руководитель Фред Браун знал все

парижские традиции. Школа находилась недалеко от Пимлико, что было немаловажным соображением для болезненного молодого человека, собиравшегося взвалить на себя дополнительный груз – ежевечерние занятия. В конце концов Обри выбрал Вестминстер. Берн-Джонс поддержал его решение и написал рекомендательное письмо Брауну. Так или иначе, поступление в эту школу значило, что Бердслей будет больше внимания уделять импрессионистскому направлению в современной живописи [21].

Это «внимание» оказалось более личным, нежели практическим. Фред Браун, основатель Клуба новой английской живописи, рисовавший размытые ландшафты, считался «оголтелым импрессионистом», но предписываемые в его школе художественные методы имели много общего с традицией эпохи Возрождения, которую Бердслей пытался усвоить от Мантеньи и Боттичелли через Берн-Джонса.

Браун был вдохновенным учителем. Сам он после традиционной художественной подготовки в Англии учился в Париже, и вернулся домой тонким ценителем французских методов и техники рисования. В то время как традиция английского рисунка, преподаваемая в Королевской академии и национальных школах художественной подготовки, подразумевала абсолютную точность деталей и представление форм через градации теней, Браун провозглашал доминанту простых добродетелей – четких контуров и общей схемы рисунка. Он возглавил Вестминстерскую художественную школу в 1877 году и стал проводить вечерние занятия для работающих людей. Благодаря преподавательским талантам и успешности методов Брауна школа расширялась и процветала. В начале 90-х годов XIX столетия она была самой большой в Англии школой живописи, где учили рисованию и художественной композиции, а ее студии заполняли представители всех возрастов и сословий, как мужчины, так и женщины.

Школа располагалась в старом Архитектурном музее – здании в стиле венецианской готики на углу Тафтон-стрит. Здесь еще осталось много архитектурных моделей, гипсовых слепков и фрагментов (сейчас большинство из них хранится в Музее Виктории и Альберта). Один современник вспоминал: «Ангелы и химеры из половины европейских храмов взирали на очередное божество, изображаемое угольными карандашами на холстах начинающих художников, и скелет с перечнем его костей на грифельной доске рядом с ним».

Над этим «фантастическим ландшафтом» возвышался спокойный и рассудительный Фред Браун. В 1891 году ему

исполнилось 40 лет. Жилистый и сухощавый, с суровым лицом, он тем не менее обладал замечательной искренностью и симпатией к ученикам, отличавшими его как педагога и на всем оставившими свой отпечаток. Его методы преподавания были очень практичными. Хотя в школе изучали живопись, главный акцент тут делали на рисовании, особенно на рисовании моделей. Художник К. У. Фурс, который учился у Брауна, лаконично описал его своеобразный подход так: «В рисовании всегда использовались очень простые линии, а характер модели в структуре и развитии и единство замысла нам объясняли с помощью конструктивной критики».

Студенты начинали с серии этюдов гипсового слепка угольным карандашом на дешевой бумаге, чтобы их работу можно было легко стереть и начать заново – уже в зале, где они рисовали модель. Браун расхаживал среди мольбертов, помогая и давая полезные советы, наилучшим образом отвечающие особенностям того или иного ученика. Он никогда не позволял продолжать работу, если видел упущенный важный элемент рисунка, что обесценивало все остальное, но других ограничений на своих учеников почти не налагал. Его комментарии обычно были немногословными, по существу дела и рассчитанными на то, чтобы ученик думал сам. Эксперименты приветствовались, но, по словам Фурса, учитель поощрял только удачные попытки, а все остальное быстро отправлялось в корзину.

Фред Браун, наставник Бердслея (1892)

Серьезная позиция Брауна была губительной для любительского элемента, распространенного в английских художественных школах, и способствовала аккуратности и остроте восприятия, схожей с таковыми в парижской школе живописи. Сей дух искреннего участия и ответственности стимулировал развитие талантов, не оставляя особого учительского клейма на студенческих работах. Фурс называл Вестминстер единственной школой, где индивидуальность пользовалась большим уважением, чем мода (он также посещал школу изобразительных искусств Феликса Слэйда, Королевскую академию художеств и бывал в парижских студиях). Список выпускников школы подтверждает это. У Брауна учились многие ведущие художники того времени, в первую очередь мастера

художественной графики [22].

Это место стало поистине счастливым для Бердслея. Вся здешняя обстановка с мириадами несообразностей и художественных наслоений приводила его в восторг, а стиль обучения, подчеркивавший внимание к контурам и поощрявший индивидуальное стилистическое самовыражение, полностью соответствовал его интересам и способностям.

Стремясь побыстрее найти свой стиль, он начал с гротескного слепка, делая быстрые зарисовки – Обри заканчивал серию в течение одного сеанса. Судя по всему, Браун испытывал особый интерес к юноше, который рисовал в точной манере Берн-Джонса и поступил в школу с рекомендацией от этого мастера. Его интерес несомненно укреплял самоуверенность Бердслея, в то время как присутствие других молодых студентов, вероятно, заставляло думать о конкуренции. Врочем, прогресс был налицо. К середине октября Обри с волнением докладывал Кингу: «Браун питает большие надежды по отношению ко мне… Я безусловно сделал шаг вперед и скоро начну работать с моделями».

Как-то Бердслей показал Брауну некоторые из своих домашних рисунков – романтически-исторические этюды, проникнутые традицией Берн-Джонса. Другие учителя могли бы проявить недовольство и потребовать возвращения к модельной графике, но Браун поддержал своего ученика и дал совет. Он поощрял Бердслея придерживаться собственного стиля и развивать свой природный талант. Скотсон-Кларк, которому Обри теперь писал почти ежедневно, тоже не сомневался в том, как благотворно и значимо влияние Брауна [23].

Успехи, достигнутые Бердслеем под руководством Фреда Брауна, произвели большое впечатление на Берн-Джонса. Посмотрев в начале ноября его последние работы, мастер подтвердил свою первоначальную оценку. Хотя ни один из рисунков Обри, сделанных во время обучения в Вестминстере, до наших дней не сохранился, некоторое представление о его прогрессе можно получить при сравнении двух набросков Персея, созданных в тот период. В обоих чувствуется влияние Берн-Джонса, но во втором рисунке видна продуманность композиции и менее очевидна склонность к внешним деталям, хотя это его первая зарисовка с обнаженной натуры.

Бердслей установил для себя жесткое расписание. После целого дня работы в страховой компании следовали двухчасовые вечерние занятия. На Чарльвуд-стрит он обустроил себе маленькую студию и в соответствии со своими представлениями об утонченном драматизме – стены комнаты были окрашены в бордовый цвет – работал за небольшим столом, на который

поставил пару высоких подсвечников.

Такой напряженный труд не замедлил сказаться на его здоровье – к началу зимы оно заметно ухудшилось. Кроме того, у Обри появились проблемы со зрением, глаза воспалились, и он уже не мог на работе быть сосредоточенным в течение долгого времени.

Тут последовал еще один удар – очень сильный. Скотсон-Кларк и Кокран в поисках славы и богатства решили уехать в Америку. Они покинули Англию в начале декабря. Бердслей остался без поддержки близких друзей и с осознанием своей физической немощи. Тем не менее, хотя предстоящий год вряд ли обещал что-то хорошее для его здоровья и восстановления работоспособности, ряд небольших триумфов и неожиданных прорывов давал надежды на светлое будущее [24].

3 декабря 1891 года в Брайтоне в возрасте 76 лет умерла Сара Питт. Согласно ее завещанию, составленному в 1881 году, Элен Бердслей, Мэйбл и Обри получали наследство – по 500 фунтов. Винсенту Сара оставила отдельно 19 гиней, и это позволяет предположить, что он пользовался определенным уважением «странной старой тетки» своей жены. Обри не удержался от циничного замечания, когда писал Кингу о завещании: «Старенькая тетя, которую я так часто посещал, учась в школе, умерла три недели назад и оставила мне лишь 500 фунтов», хотя эта сумма больше чем в семь раз превышала его годовой доход. Бердслей мог вступить в права наследования, лишь достигнув 21 года, но известие о деньгах, ожидавших его в будущем, открывало интересные перспективы для дневных грез.

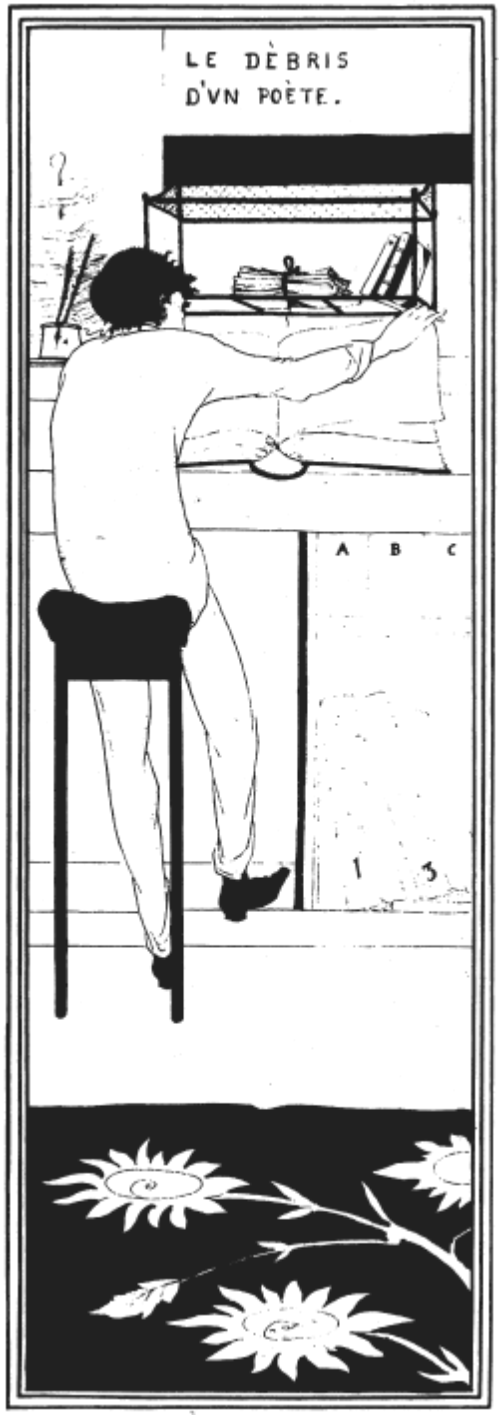
Его по-прежнему поддерживали Кинг и семья Альфреда Герни. Кинг продал один из рисунков Обри, а домочадцы священника показали его работы художнику Фредерику Шилдсу, который тепло отозвался о способностях юноши.

Приближалось Рождество, и Бердслей нарисовал вторую серию открыток для настоятеля церкви Святого Варнавы. При этом он вернулся к подражанию манере Боттичелли: круговой формат указывает на то, что Обри черпал вдохновение в двух его тондо[40], иллюстрировавших статью Элен Зимерн «Ангелы в живописи», опубликованную в декабрьском номере журнала *Atalanta,* но в его владении линией можно было увидеть новую смелость и экономность движений, особенно заметную в прорисовке декоративных лилий, обильно украшающих рисунки.

Сам Обри получил на праздник прекрасный подарок – новый номер альманаха «Пчела» под редакцией мистера Кинга. Титульный лист журнала украшала литографическая

репродукция его рисунка «Гамлет, следующий за тенью своего отца». Иллюстрация сопровождалась примечанием Кинга, хвалившего мастерскую работу и пророчившего, что, если позволят здоровье и силы, иллюстратор займет достойное место в истории живописи начала XX века. Бердслей преисполнился гордости. Он шутливо писал Кингу: «Прочитав ваше “примечание к иллюстрации”, я не знал, купить мне лавровый венок и заказать статую для установки в Вестминстерском аббатстве или же самому изготовить свой бюст» [25].

# Глава IV
# Собственный стиль




«Le Dèbris d’un Poète»[41] (1892)

Предупреждение Кинга о здоровье и силах Бердслея было своевременным. Уже не впервые рождественские праздники стали для него тяжким испытанием, и в начале нового года Обри не смог выйти на работу. Владельцы страховой компании были настолько обескуражены этим, что поставили ежегодную прибавку к жалованью (10 фунтов) в зависимость от доклада доктора.

Самочувствие Обри оставляло желать много лучшего, но отпуск по болезни позволил ему поддерживать иллюзию свободы, и вместо отдыха он стремился к продолжению своей творческой деятельности. Бердслей был полон планов и почти сразу отправил Кингу другой рисунок для публикации, хотя и сомневался в том, что его можно будет хорошо воспроизвести. Обри экспериментировал с разными материалами: делал эскизы типографской краской, литографическими чернилами и мелками, но все они оказались неудачными, и в конце концов он решил «выгравировать» рисунок. Успехом это не увенчалось, и его вторая работа в «Пчеле» так и не появилась.

Другим замыслом Бердслея была статья о линиях и штриховом рисунке – темах, наиболее интересовавших его в то время. Он в довольно вычурных выражениях писал Кингу о своем изумлении тем, «какое ничтожное значение придают линии даже некоторые из лучших художников. Именно чувство *линейной* гармонии дает старинным мастерам такое преимущество перед современными живописцами, которые считают единственной достойной целью цветовую гармонию. От задуманного пришлось отказаться, когда Бердслей обнаружил в одном из старых номеров *Marazine of Art* статью о штриховом рисунке Уолтера Крейна… Он признался Кингу, что она слишком похожа на его собственные мысли, с легкостью поставив себя на одну ступеньку с человеком, которого многие считали лучшим чертежником той эпохи [1].

С учетом этого сходства стоит процитировать некоторые высказывания Крейна. «Я убежден, что нет лучшего показателя мастерства художника, чем его линии, – писал он. – Индивидуальность и чувство стиля нигде больше не проявляются с такой ясностью». В качестве примера Крейн приводил египетские фрески и рисунки на папирусе, современную японскую живопись, греческие вазы и работы итальянских и немецких художников раннего Ренессанса. Он утверждал, что именно линии являются выразительным средством художественного описания: они передают не только «конструкцию», но и «характер» сюжета. Некоторые основные практические рекомендации Крейн изложил так: «Идея отдыха в

нашем сознании связана с длинными и более или менее ровными горизонтальными линиями, в то время как для передачи ощущения беспокойства лучше подходят ломаные и линии острыми углами, а также противоположные кривые».

Он подчеркивал, что художнику важно иметь тщательно продуманную композицию, хотя и сетовал на то, что «в кругах так называемых современных реалистов или натуралистов… почти не осмеливаются произносить это слово». Тем не менее композиция невозможна без четких линий. В своих статьях «Основы рисунка» и «Линии и формы» Крейн дал несколько прямых указаний, которые должны были пробудить интерес у молодых ищущих студентов. У Бердслея они такой интерес пробудили.

Сокрушаясь о прискорбном расхождении между двумя ветвями одного дерева – «чертежниками» и «художниками», Крейн обращал свои замечания преимущественно к первым. Цель рисовальщика, или «чертежника», была очень простой: «Заполнить определенные места гармоничными частями сюжета или фигурами, самодостаточными либо связанными с другими композиционными элементами». В качестве материала для работы художник имеет в своем распоряжении «целый мир – реальный и мифологический», хотя Крейн признавал, что хорошая композиция в конечном счете зависит от творческой изобретательности того, кто взял в руки карандаш или кисть.

Уолтер Крейн заново сформулировал некоторые простые и полезные правила, известные и до него. При создании круговой композиции необходимо придерживаться «спирального» или «радиального» принципа. В традиционной графике доля белого в целом должна быть немного больше необходимой. Другое дело, если это графика «наоборот» – белое на черном… При штриховке объекта Крейн отдавал предпочтение линиям одного направления вместо пересекающихся. Кстати, в то время Бердслей работал в основном карандашами, а Крейн рекомендовал пользоваться пером. «Я предпочел бы чаще видеть перо в руках наших студентов, – писал он. – Работая пером, мы начинаем с худших результатов и постепенно совершенствуемся. И, – добавлял мастер в порыве красноречия, будоражившего воображение и честолюбие Бердслея, – когда трудности будут преодолены, это перо может оказаться из крыла самого Пегаса».

Что бы ни говорил Обри по поводу собственных идей о важном значении линий, практические предложения и технические советы Крейна стали для него новостью, но тем не менее непосредственно повлияли на его творчество. Возникает искушение проследить их в некоторых рисунках Бердслея того времени. Он начал работать пером, обрамлять фигуры

декоративными элементами и экспериментировать с белым на черном. Согнувшиеся от ветра деревья на заднем плане его «Увядшей весны» или причудливо изогнутые ветви на панно «Персей» – это наглядные попытки передать «ощущение беспокойства», о котором говорил Крейн [2].

Прогресс Бердслея был фрагментарным и неравномерным. Он несколько недель так плохо себя чувствовал, что совсем забросил рисование. Сомнительно, чтобы в начале нового года в папку с его рисунками попало много работ пером, но именно в первые дни января к нему пришел с визитом Эймер Валланс, с которым Обри вовсе не был знаком.

Валланс был на 10 лет старше Бердслея. Он писал статьи об украшении интерьера для *Art Journal,* был знатоком церковной архитектуры и входил в круг друзей Уильяма Морриса. Довольно странно, хотя, возможно, и удачно, что они не встретились раньше, потому что между 1886 и 1888 годами Валланс являлся одним из викариев в церкви Благовещения и вполне мог видеть Бердслея, когда тот приходил после школы на вечернюю службу. Два года, проведенные Валлансом в Брайтоне, были омрачены тревогами и сомнениями, и в начале 1889-го он перешел в католичество.

О Бердслее Валланс узнал только после этого от преподобного К. Дж. Торнтона – другого викария церкви на Вашингтон-стрит, который летом 1890 года поведал ему о неординарных способностях молодого художника. Его рассказ не произвел на Валланса особого впечатления, однако зимой 1892 года он все-таки посетил юного «чертежника».

Бердслей показал гостю свои рисунки и вопросительно на него посмотрел. Ему не пришлось долго ждать: Валланс был восхищен. Рисунки стали для него настоящим откровением. Они свидетельствовали не только о поразительном воображении юноши, но и о его экстраординарных способностях. Валланс также выразил восхищение глубокими литературными познаниями и тонким вкусом своего нового знакомого и похвалил Обри за добросовестный труд, отнимавший у него, судя по всему, много времени. Слова, которые говорил священник, – богатое воображение, добросовестность, литературное влияние, – дают нам основания считать, что он питал симпатию к прерафаэлитам. Нет сомнения, что Валланс рассматривал Бердслея как нового рекрута в рядах солдат *Kelmscott Press* – издательства, основанного недавно Уильямом Моррисом. Он посоветовал Бердслею оставить работу в страховой компании и посвятить себя живописи. Обри объяснил, что это невозможно. Для семьи его ежегодный доход –

80 фунтов – был фундаментом материального благополучия.

Во время этой беседы Обри не сказал, что он посещает «академию импрессионизма» – школу Фреда Брауна. Отчасти это могло быть данью уважения к тому, что он почувствовал прерафаэлитские симпатии Валланса, но также может оказаться одним из проявлений его скрытности, которая немного позже вошла в поговорку. Через год-два у Бердслея появилась привычка скрывать основные сведения о своем художественном образовании и направлять интересующихся им по ложному следу, в сторону от подлинных источников, повлиявших на его творчество. Обри был многим обязан разным людям, но почти никогда не упоминал ни о ком из них и любил выставлять себя в роли одинокой, исключительно одаренной фигуры, вундеркинда-самоучки, у которого все получилось само по себе. Валлансу было чуждо такое позерство, но он очень заинтересовался и неординарной личностью Бердслея, и его работами. Священник решил ему помочь. Он обещал при первой же возможности представить Обри Моррису и познакомить его с другими знатоками художественного мира Лондона, которые могли оказать практическое содействие [3].

14 февраля 1892 года Валланс устроил небольшой прием себя на Уэллс-стрит, чтобы показать свое «новое открытие» некоторым из ближайших друзей. Там, в частности, был 22-летний Роберт Росс, недавно закончивший Кембридж и уже имевший репутацию прекрасного художественного критика.

Сначала Бердслея немного смутил важный вид присутствующих и то, что все они явно ждали его появления – Валланс уже анонсировал товарищам знакомство с «необыкновенным молодым человеком», но совсем скоро его робость и сдержанность отступили, он стал веселым и разговорчивым. Эрудиция и остроумие Обри произвели должное впечатление. Бердслей много говорил о Мольере и аббате Прево, а то, как прекрасно он знает творчество Бальзака, поразило даже редактора произведений великого француза, присутствовавшего в гостиной Валланса. Он немало поразил собеседников рассуждениями не только о живописи и литературе, но и о музыке, хотя быстро оставил эту тему, по-видимому разочарованный тем, что никто из них не разделяет его увлечения. Обри рассказал о том, что неплохо знает коллекции Британского музея и Национальной галереи, но лишь один раз посетил Новую галерею (сие могло быть правдой) и никогда не бывал в Королевской академии художеств (тут он определенно солгал).

Сначала Росс посчитал его рисунки слишком затуманенными

странной, но безусловно чарующей оригинальностью автора, но чем больше он на них смотрел, тем больше они его завораживали. Особенно восхитил Росса карандашный рисунок «Процессия Жанны д'Арк», в котором сразу чувствовалось влияние Мантеньи. Критик высказал желание купить его, но Бердслей отказался расстаться с рисунком и предложил сделать Россу другой вариант этой сцены, пером. Почин поддержали другие гости. Скорее всего, именно в тот раз один из них приобрел «Литанию Марии Магдалины», а сам Валланс купил «Персея и чудовище».

Так Бердслей познакомился с модными искусствоведами своего поколения. Это было совсем не то, что ланчи в доме приходского священника. Обри очень не хотел терять эту связь. Несмотря на то что чувствовал он себя по-прежнему плохо, Бердслей быстро сделал новый вариант «Жанны д'Арк» и отправил рисунок Россу. Скоро критик представил Обри графу Эрику Стенбоку – большому поклоннику Бальзака. Этот 30-летний аристократ, имевший эстонские корни, был дружелюбным, остроумным, фантастически богатым и «богато фантастическим». Из-под его пера уже вышли несколько сборников вычурных лирических стихотворений и книга рассказов об оборотнях. Стенбок любил музыку и музыкантов… Последним объектом его страстного интереса был молодой пианист Норман О'Нейл… Граф сразу проникся большим интересом к Бердслею [4].

Окружающие почувствовали, что Обри делает успехи.

По-видимому, в то время он подружился и с Джулианом Сэмпсоном, братом викария церкви Святого Варнавы. Поддержка сверстников отличается от покровительства старших, и Бердслей с радостью слушал людей, имевших жизненный опыт, и делился с ними своими планами. Сэмпсону, предпочитавшему обществу женщин общество мужчин, он показал набросок «Гермафродита», стилистически основанный на этюде Берн-Джонса «Любовь» для *Chant d'Amour*[42]. В конце XIX века эта фигура была предметом особого увлечения. Знаменитая античная статуя спящего гермафродита, хранящаяся в Лувре, послужила источником вдохновения для Теофиля Готье и Алджернона Суинбёрна, особенно для поэм последнего, написанных с «почтением» к знаменитой древнегреческой поэтессе Сапфо с Лесбоса. Бердслей был заинтригован намеками об однополой любви и разговорами о смешении полов, связанными с теориями о превосходстве искусства над природой и жизнью. Он стал прислушиваться к жаргону, на котором Сэмпсон и люди из его круга выражали свои мысли и взгляды. Его привлекала эта экстравагантная фразеология. Еще не войдя в сей круг, Обри выучил язык его

представителей и узнал их манеры. Сохранилось лишь одно из его писем к Сэмпсону, хотя переписка их была весьма активной, но и по нему виден жеманный, парадоксальный стиль и суховатый юмор, который усвоил Обри.

Вероятно, под влиянием окружения Сэмпсона Бердслей изменился и внешне. Скоро он стал настоящим денди, ведь изначальный смысл этого термина сводился к подчеркнутому «лоску» внешнего вида и поведения, изысканности речи. Это была декадентская позиция, примеры которой дали Уайльд и Уистлер по эту сторону Ла-Манша и Бодлер по другую. Последний в своем творчестве провозглашал ценности искусственности, приветствовал попытки основать новую элиту в эпоху растущего единообразия. Для Бодлера дендизм символизировал аристократическое превосходство ума. Его вдохновляла горячая потребность создавать нечто оригинальное для себя в рамках этикета, получать удовольствие, изумляя других, и находить гордое удовлетворение в том, чтобы ничему не изумляться. Дендизм в этом понимании являлся культом самого себя.

Для англичанина, особенно уроженца Брайтона, концепция дендизма возрождала ушедший за горизонт мир эпохи Регентства – время появления денди, первым из которых стал Джордж Браммел, или Красавчик Браммел. Тогда высоко ценились элегантность и остроумие, а кипящая энергия тех, кто отличался ими и наряду с этим имел талант, привела к большим достижениям в науке и искусствах. Британия превратилась в лидера не только в политике, но и в образе жизни, что породило на континенте англоманию.

Для Бердслея, попавшего в двойной капкан нелюбимой работы и тела, не удовлетворявшего его восприятию эстетики, дендизм имел особые преимущества. Денди было позволено подняться над материальным и физическим состоянием и создать свою умственную проекцию жизни в благословенном мире искусства. Уж самим-то собой точно позволено…

Обри располагал для этого весьма ограниченными средствами, но смог добиться желаемого эффекта. Один из друзей Мэйбл отметил, что в то время ее брат был безупречно аккуратным и хорошо ухоженным – его опрятность производила настоящее *впечатление.* В одежде Бердслей предпочитал элегантную сдержанность – влияние Бодлера, а не экстравагантность в духе Уайльда и Уистлера.

Все это не встретило одобрения у многих знакомых Обри. Безусловно, сие не могло понравиться Валлансу. Тем не менее он попытался заинтересовать личностью Бердслея Морриса. Валланс знал, что издателю трудно найти подходящих иллюстраторов для

книг, выпускаемых *Kelmscott Press.* Моррис действительно искал человека, который смог бы сделать рисунки для планируемого издания «Колдуньи Сидонии» Вильгельма Мейнхольда в переводе Джейн Уайльд – матери Оскара.

Валланс убеждал Бердслея сразу попытать удачи, но тот сначала внимательно прочитал книгу и только потом попробовал изобразить колдунью вместе с ее демоническим котом Шимом. Этот рисунок лежал в его папке, когда они с Валлансом отправились к Моррису в Хаммерсмит. Бердслей думал, что еще не прошло и года с того воскресного вечера, когда они с Мэйбл шли к Берн-Джонсу… Он знал, что с тех пор во многом преуспел, и был уверен в себе [5].

Моррис уже перешагнул 55-летний рубеж, но сохранял феноменальную энергию и вел активную жизнь. Бердслей был большим поклонником его стихов, а «Земной рай» считал просто очаровательным, но знал и о том, что в 1890 году Моррис создал *Kelmscott Press,* желая сказать новое слово в оформлении и издании книг. Располагалось издательство в Келмскотт-хаус в Хаммерсмите, где на берегу реки жил сам Моррис.

В тот вечер он вежливо проглядел работы Бердслея, но сразу стало ясно (во всяком случае, Валлансу, а возможно, и самому Обри), что они не пробудили в нем какого-то особого интереса. Моррис внимательно рассмотрел рисунок, на котором была изображена Сидония, и сказал, что она недостаточно миловидна. Слабый намек на похвалу прозвучал в другом его замечании. Он улыбнулся своему молодому гостю: «Я вижу, у вас есть вкус к рисованию тканей. Советую развивать его».

Бердслей покинул Келмскотт-хаус разочарованным. Он чувствовал себя отвергнутым, и Валланс пытался его успокоить. Судя по всему, ему удалось это сделать – Бердслей вернулся к рабочему столу и попробовал нарисовать другую Сидонию. Успехом эта попытка не увенчалась, и он отправил лист бумаги в мусорную корзину. Туда же полетели надежды на сотрудничество с Моррисом[43]… Эта неудача оказалась сильным ударом по самолюбию Обри. Не было ли это разрывом с традицией прерафаэлитов, которая до тех пор казалась ему не только обнадеживающей, но и сулящей славу? Впрочем, Бердслей сумел направить свое разочарование в новое русло. Он снова обратил взор к Уистлеру и его декору в японском стиле, который впервые увидел в Павлиньем зале в прошлом году [6].

Влияние Японии на европейскую живопись конца XIX века было мощным и разнообразным. В Британии оно прошло в несколько этапов. В 60-е годы японским искусством увлекались

немногочисленные почитатели, знатоки и коллекционеры, в том числе Россетти, Уистлер и Лейланд, искавшие и находившие его изысканные образцы. В 70-е японские гравюры и мебель стали находить отклик в душе художников и оформителей, оценивших их простоту, цвет и асимметрию. В начале 80-х это увлечение уже было повальным – всем понадобились фонарики и бумажные веера, кимоно и позолоченные ширмы. Японские мотивы появлялись, что называется, тиражированно, например на дешевых подносах и коробках для бисквитов.

Бердслей рос именно в это время. Витрины магазинов в Брайтоне заполняли «японские» поделки, но на формирование его художественного вкуса это никак не повлияло. Интерес к более глубокому осмыслению японского стиля побудило у Обри знакомство с работами Уистлера. Разумеется, он не мог полностью это осознать, только лишь увидев Павлиний зал, но возможностей для дальнейшего изучения этой темы оказалось много. В марте 1892 года в лондонском филиале парижской художественной галереи *Goupils* на Ватерлоо-плейс открылась выставка работ Уистлера, на которой были представлены картины – среди них оказалось немало морских пейзажей, гравюры и станковая живопись. Бердслею представилась превосходная возможность оценить полный спектр произведений мастера и стоящую за ними радикально новую эстетику, вдохновленную Японией, где доминировали эстетика простоты форм, асимметрии и разных оттенков одного тона.

Имелись и другие источники. Обри видел японские гравюры в Британском музее и коллекции Фредерика Эванса. Было у книготорговца и несколько эстампов Одилона Редона – французского живописца, графика, декоратора, одного из отцов символизма и основателей «Общества независимых художников», которого в Британии тогда почти не знали. Редон адаптировал формы и метафоры японского искусства совершенно иным образом, чем Уистлер, и перенес строгий японский стиль не на пейзаж или портрет, а в эксцентричный символический мир воображения. Примеры его живописи, если сравнивать ее с творчеством Уистлера, показали Обри, что существует много способов приспособить японские художественные концепции к индивидуальному восприятию. Этот урок оказал решающее влияние на развитие собственного стиля Бердслея [7].

Весной его здоровье немного окрепло, и после вынужденного перерыва Обри смог вернуться к рисованию. Он снова начал работать, но теперь поставил перед собой новые цели, отступил от традиции прерафаэлитов и обратил свой взор на образцы японской живописи. Впоследствии Бердслей говорил Маршаллу:

«Я нащупал новый стиль и метод работы, основанный на японской живописи, но в целом совершенно оригинальный». Временно отказавшись от широкой линейной техники прерафаэлитского рисунка, Обри воспроизводил тонкие линии и однородные тона японских эстампов, пользуясь «контурным методом с включениями “черных пятен”», который идеально подчеркивал его высокий уровень владения пером. Им Обри проводил тончайшие линии, а «пятна» наносил кистью, и в определенных работах ему удавалось достичь чего-то «близкого к совершенству».

За новизной техники последовала новизна композиции. Бердслей стал делить плоскость выверенными линиями, чтобы получалось не традиционное обрамление рисунка, как это было раньше, а был достигнут неожиданный асимметричный пространственный эффект. Несмотря на строгость исполнения, его сюжеты были фантастическими по замыслу. Он отошел от сюжетов на основе эпической литературы, характерных для Морриса и Берн-Джонса, и теперь создавал новый мир собственных фантазий. Случайные открытия предыдущего года нашли воплощение в этих, как говорили современники, безумных и немного непристойных композициях, населенных странными существами в костюмах Пьеро или даже в современной одежде.

Эти рисунки стали большим шагом вперед. У Обри появилось осознанное желание выйти за рамки условностей и по возможности создать что-нибудь такое, чего не делал ни один другой художник. Все получалось словно само собой, без напряжения. Соло впервые зазвучало громче, чем музыка целого оркестра живописцев, оказавших влияние на его творчество. Бердслей взял элементы японской композиции и превратил их в нечто совершенно новое как по форме, так и по содержанию – и то и другое нужно признать удивительным. Обри был опьянен этим, и рисунки буквально вылетали из-под его пера.

В апреле и мае, несмотря на то что ему пришлось вернуться в страховую компанию, Бердслей создал около 20 рисунков в этом стиле. Вероятно, одним из них был образ мрачной, чувственной женщины, стоящей перед не менее угрюмым зародышем, с заголовком «Incipit Vita Nova»[44]. Новый стиль Бердслея одновременно стал и обещанием новой жизни. Конечно, он сознавал, сколь велики традиции японской живописи, но одновременно понимал и собственную оригинальность. И уж точно Обри не хотел, чтобы его рисунки трактовались как очередной пример современных «японизмов».

Бердслей готов был признать «происхождение» своего нового стиля перед Маршаллом, но не перед другими. Он убеждал Росса

в том, что сходство между его творческим методом и восточной живописью просто случайность, а источником его вдохновения послужили гравюры и полотна из Национальной галереи, в частности работы Кривелли, который всегда подчеркивал свое происхождение – все его картины подписаны «Карло Кривелли Венецианец». Между тем великий итальянец был замечательным колористом – яркие цвета его работ гармонично уравновешены и не производят впечатление пестроты [8].

Один из «безумных и немного непристойных» рисунков Бердслея, опубликованный в *Bon Mots* Чарлза Лэмба и Дугласа Джеролда (1893)

На этом этапе Бердслей вовсе не был намерен отходить от традиций прерафаэлитов, но уже не во всем соглашался с ними. Важно отметить, что в письме Кингу Обри характеризует свои рисунки как фантастические впечатления. Это определение вряд ли можно считать точным, так как он опирался на собственное воображение, а не на чувства, но оно связывало его работы с Уистлером и его последователями, то есть с импрессионистским лагерем. Более того, одним из наименее фантастических рисунков в японском стиле стал портрет Рафаэля – художника, исключение которого из канонических источников влияния дало прерафаэлитам название их братства. Бердслей поместил рисунок в раму и часто говорил о нем как о своем первом художественном манифесте. Превращение Рафаэля в своеобразную личную икону явно намекало на растущее раздражение узкой перспективой традиции Берн-Джонса.

Наряду с этим в душе Обри росло понимание того, что искусство всегда является выражением личности. Обретение собственного стиля придало ему уверенность в своих силах. Бердслей отмечал этот феномен и у других. По его шутливому замечанию, в Вестминстерской школе все студенты воспроизводили в своих рисунках собственный «тип личности»: независимо от телосложения модели, дородные ее «укрупняли», а худые изображали субтильную фигуру. Чтобы позабавить Валланса, которому он рассказал об этой всеобщей тенденции, Обри создал воображаемый портрет Боттичелли, основанный на характерных типажах его живописи. Он также не отрицал, что сам склонен изображать худые, угловатые и болезненные фигуры [9].

Скучная работа в конторе временами становилась почти невыносимой, но и здесь иногда бывали хорошие новости. В апреле младшим клеркам увеличили отпуск – они стали отдыхать не две недели, а три. Бердслей решил воспользоваться представившейся возможностью и съездить в Париж. Ему не терпелось познакомиться с этим городом. Читая Мура и Уайльда, Обри понял, что знать французскую столицу – ее живопись, литературу и жизнь в целом – чрезвычайно важно для художника *fin-de-siècle*[45]. Как это вообще можно не побывать в Париже? Своего рода нарушение приличий. Обри спросил Росса о хорошей

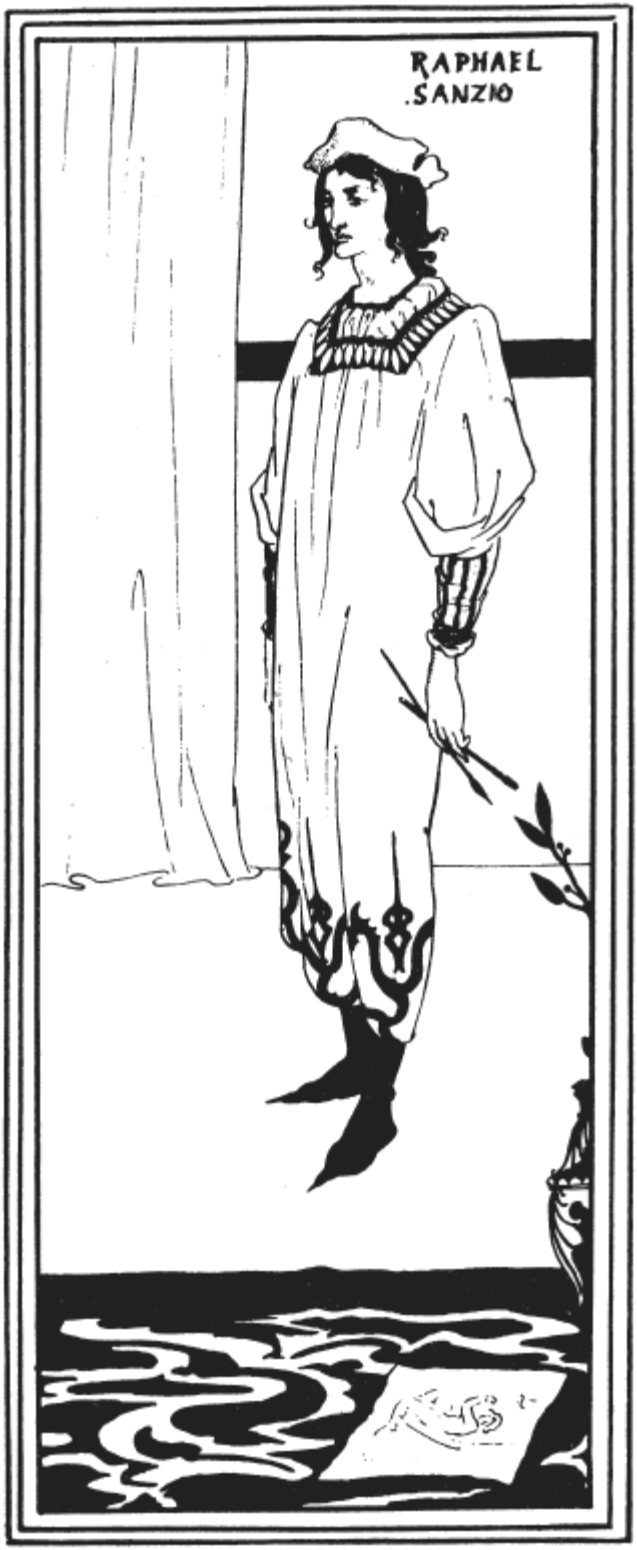
недорогой гостинице, в которой можно остановиться, но воспользовался он советами критика или нет, неизвестно. Парижские письма Бердслея не сохранились. Подробностей поездки мы не знаем, но общая картина ясна.

Париж оказался поистине праздником искусства: великолепные плакатные композиции – афиши Шере, Грассе и Тулуз-Лотрека превращали его улицы в художественные галереи. Разумеется, Обри посетил Лувр. Особое впечатление на него произвела огромная аллегорическая картина Мантеньи «Минерва изгоняет пороки из сада Добродетели». Бердслей потом упоминал, что этот художник тоже создал свой фантастический, немного безумный и непристойный мир.

Наряду с постоянными музейными экспозициями Париж славился своими салонами. Здесь ежегодно проходили две большие выставки – на Елисейских Полях и на Марсовом поле. В 1892 году впервые распахнул свои двери салон «Роза и Крест», где было представлено собрание работ современных символистов. Возможно, Бердслей не уловил смысл их квазимистических теорий, но вполне мог понять, в каком долгу их живопись находилась перед Россетти и Берн-Джонсом. Он также не мог не обратить внимания на иронию ситуации: в то время как шедшие в авангарде английские художники обращались к традиции французского импрессионизма, самые смелые французские живописцы черпали вдохновение в британском каноне прерафаэлитов.

Бердслей полагал, что пропуском в этот мир для него станет папка с рисунками. Он взял их с собой, когда отправился с визитом к Пюви де Шаванну – главному человеку в салоне на Марсовом поле. Есть свидетельства, что Бердслей имел к нему рекомендательное письмо от Берн-Джонса, но Обри, по-прежнему любивший театральные эффекты, всегда утверждал, что просто зашел в студию де Шаванна, вдохновленный картинами мастера. Пюви де Шаванн доброжелательно принял его и внимательно просмотрел «японские» рисунки, отметив некоторые из них несколькими словами похвалы или порицания. В целом его вердикт был положительным. «Мне еще не приходилось видеть никого, кто был бы настроен так благожелательно, как он», – писал впоследствии Бердслей. А в тот день он набрался смелости и подарил мастеру небольшой рисунок с изображением детей, обряжающих умирающего бога. Де Шаванн представил Бердслея другому живописцу как *un jeune artiste anglais qui fait des choses etonnantes*[46]. Стремление удивлять нельзя рассматривать как подлинную цель искусства, но Обри был очень доволен этим мнением и часто повторял его. Юноше было так приятно

слышать, что его называют молодым английским художником, а не клерком из страховой компании [10]!


RAPHAEL
.SANZIO

«Рафаэль Санти» (1892)

Обри вернулся в Лондон чрезвычайно довольный своим успехом, но после трехнедельного отпуска ему снова пришлось привыкать к роли винтика в часовом механизме на Ломбард-стрит. Мысли Бердслея были дальше от работы, чем когда-либо раньше… Он продолжал рисовать в своем новом стиле, оттачивая его и технически совершенствуя. Этот прогресс соединился с его недовольством в великолепном автобиографическом рисунке с изображением клерка, стоящего за конторкой. Бердслей назвал рисунок «Le Dèbris d'un Poète», позаимствовав фразу, если не смысловое значение, из «Госпожи Бовари». Флобер ведь сказал, что в каждом нотариусе есть останки поэта. Впрочем, эта работа опровергала насмешку над собой: художник, «запертый» в страховой конторе, вовсе не умирал, а вырывался наружу.

Развитие творчества Бердслея никогда не было линейным; открытие нового стиля не означало отказ от старого. Теперь источником его вдохновения стала Япония, но Обри продолжал рисовать и в традиции прерафаэлитов. Он умножал стили, добавляя их к своему арсеналу художественных эффектов. Этакое своеобразное перекрестное опыление…

В июле в Лондоне открылся сезон немецкой оперы. В Ковент-Гарден Бердслей слушал «Тангейзера» и «Гибель богов» Рихарда Вагнера, после чего изобразил в своем новом стиле их звезд – Макса Альвари и Каталин Клафски. Оперы вдохновили его и на создание рисунков в рамках школы прерафаэлитов. Разочарование от разговора с Моррисом прошло, растворилось в постоянном одобрении со стороны Берн-Джонса и удивительном энтузиазме, с которым его работы приняли французские художники. Наряду с этим Обри поддерживали Росс и Валланс, не говоря уже о более старых знакомых, таких как Эванс и Герни. Один из его рисунков купил граф Стенбок. Бердслей чувствовал, что удача уже где-то совсем рядом.

То, что его работы покупали, подогревало тщеславие Обри, но суммы от 5 до 10 шиллингов не открывали перспектив настоящей материальной независимости. Каким должен был стать следующий шаг? Тут все ясно: предстояло заинтересовать издателей. Это было нелегким делом [11].

В конце викторианской эпохи производство книжной продукции резко увеличилось. Особенно много стало иллюстрированных периодических изданий. Успехи в сфере образования и рост благосостояния городских жителей

расширили потенциальную читательскую аудиторию. Наряду с этим бурно развивалась фотомеханическая печать. До конца 80-х годов XIX столетия изображения можно было воспроизводить лишь с помощью ручной гравировки оригинальных рисунков на дереве, металле или другом материале. Этот процесс был длительным, трудоемким и не всегда точным. В конце века в полиграфии освоили метод фотографического переноса изображения на цинковую пластину, с которой его можно было отпечатать. Негатив фотографии черно-белого рисунка помещали на цинк, пластину обрабатывали светочувствительным веществом и проявляли под мощным источником света. Процесс оказался сравнительно быстрым и дешевым, а также довольно точным, однако так можно было воспроизводить только черно-белые изображения. Чтобы получить промежуточные серые тона, рисунок приходилось фотографировать через стеклянный экран с сеткой тонких линий. Это разбивало изображение на ряд крошечных точек большего или меньшего размера, в зависимости от насыщенности тона оригинала. Массив микроскопических точек на цинковой пластине и создавал иллюзию полутонов. Эти революционные для своего времени технологии сделали возможным выпуск большими тиражами иллюстрированных книг, газет и журналов. Спрос был настолько велик, что только черно-белыми иллюстрациями занималось все больше художников. Графика практически стала отдельным направлением в живописи, а для иллюстраторов наступил золотой век.

Тем не менее Бердслею пришлось доказывать, что он может этим заниматься. Впоследствии Обри утверждал, что дело было в «тупых» издателях, боявшихся всего нового, смелого и оригинального, а его рисунки являлись именно такими. Между тем история свидетельствует об обратном. В своих первых неудачах Бердслей был виноват сам. Он обратился с заявлением о приеме на работу в штат недавно учрежденной газеты *Daily Graphic* и отправил туда… кипу рисунков с фантазиями на темы Берн-Джонса и гротески в японском стиле. Обри не понимал, что воображение – это последнее, чего редактор ежедневной газеты требует от своих художников. Ему вернули рисунки. Бердслея это ничему не научило [47].

А вот другой случай. Ему удалось (возможно, по протекции Росса) добиться встречи с У. Э. Хенли, редактором журнала *National Observer*. Обри пришел в редакцию на Грейт-колледж-стрит, подошел к кабинету и услышал гневный голос. Он заглянул в приоткрытую дверь и увидел краснолицего здоровяка, распекающего худощавого юношу, дрожавшего от страха. Бердслей понял, что здоровяк – это и есть мистер Хенли. Он

повернулся, быстро спустился по лестнице, выскочил на улицу, пробежал мимо парламента и здания Королевской конной гвардии и замедлил шаг только в парке. В редакцию Обри так и не вернулся.

Впрочем, в одном издательстве рисунки из его папки понравились. Издательский дом *Kassel's* был по тому времени акулой журнального бизнеса – он выпускал *Family Magazine, Saturday Journal, Magazine of Art* и *Woman's World* – издание, где в конце 80-х годов недолго работал редактором Оскар Уайльд. Там все время нужны были художники, умеющие рисовать декоративные буквицы и рамки. Словом, Бердслею предложили заниматься оформительской работой, но тут на его горизонте появилось нечто намного более увлекательное [12].

Фредерик Эванс, будучи известным книготорговцем, имел тесные связи с несколькими издателями. Особенно близок он был с Дж. М. Дентом, который недавно начал новый бизнес – выпуск хорошо оформленных, но недорогих репринтов классических сочинений. Через своих торговых партнеров Эванс узнал, что одним из проектов Дента было богато иллюстрированное издание «Смерти Артура» Томаса Мэлори в нескольких частях, задуманное как подражание стилю Морриса в книгах *Kelmscott Press,* но гораздо более дешевое в производстве благодаря фотомеханическому воспроизведению иллюстраций. Эванс узнал, что издатель ищет художника, который может создать хорошие рисунки в средневековом стиле, но гротесковые. Разумеется, он немедленно вспомнил о Бердслее. У Эванса имелось несколько рисунков Обри, и он оповестил Дента, что, возможно, нашел подходящего иллюстратора, причем посоветовал поторопиться и заявил, что на следующий день должен вернуть работы.

Дент поспешил на Куин-стрит. Он посмотрел недавние рисунки Бердслея, но не сказать чтобы впечатлился ими, а вот на работу «Приветствие Марии», сделанную под влиянием Берн-Джонса, которая принадлежала самому Эвансу, обратил внимание. Тут по счастливой случайности (если верить Эвансу) в магазин вошел Бердслей. Он хотел узнать, что поступило нового, и поболтать с хозяином. Эванс представил юношу. У издателя было лишь несколько секунд, чтобы оценить необычный внешний вид и походку молодого клерка. Книготорговец сказал, что Бердслей прекрасно проиллюстрирует «Смерть Артура». Денту Обри показался странным юношей с причудливыми манерами, но он знал, что у Эванса отличное коммерческое чутье, и решил рискнуть. Издатель подробно рассказал о своем проекте.

Бердслея, который до этого сделал лишь несколько набросков для *Kassel's,* такое предложение ошеломило. Он хорошо знал текст

и считал книгу великолепной. В прошлом году Бердслей даже подумывал о том, чтобы проиллюстрировать «Смерть Артура» для собственного удовольствия. Тем не менее решился он не сразу. Дент сказал, что мистер Эванс дает ему прекрасные аттестации. Первоначальная тревога издателя уже развеялась – он понял, что этот молодой человек весьма ревностно относится к своему искусству. Было решено, что Бердслей сделает пробный рисунок и покажет его издателю.

Эванс взял с полки книгу *Kelmscott Press* – возможно, недавно изданную Уильямом Моррисом «Мечту Джона Болла», – и предложил Бердслею внимательно посмотреть. Очевидно, он хотел, чтобы Обри смог получить более определенное представление о замысле Дента. Юноша стал напряженно изучать растительный узор на рамках и ксилографический фронтиспис работы Берн-Джонса. Он явно волновался. Перед тем как покинуть книжный магазин, Обри задержался в дверях и, пожав руку Эвансу, тихо сказал: «Это очень хорошая возможность, но, боюсь, мне такое дело не по зубам. Я не достоин подобной работы». Книготорговец заверил его, что нужно лишь взяться за книгу и дальше все пойдет само.

Перед Бердслеем разверзлась пропасть, но он знал, что должен перепрыгнуть ее. Обри целиком отдался работе, и через несколько дней у него был готов замечательный рисунок. Сюжетом ему послужил кульминационный эпизод книги – обретение Святого Грааля. Бердслей не стал отходить от традиции, позаимствовав некоторые детали у Кривелли и Поллайоло. Работа была очень трудоемкая: три фигуры на фоне тщательно прорисованного ландшафта с множеством деталей и участками нежных «акварельных» полутонов. Рисунок обозначал возвращение Бердслея к считавшемуся тогда вторичным «итальянскому» стилю, но в нем по-прежнему были видны черты недавнего увлечения Обри японской живописью: тонкие штриховые линии у края воды, цветок на переднем плане и необычный символ из трех линий, который он использовал как подпись[48].

По-видимому, Дент заметил все эти модернистские подробности, но он оценил традиционные достоинства рисунка. Издатель назвал работу шедевром. Неуверенность, которую Дент еще мог испытывать после первого разговора, исчезла без следа. Он даже оставил без внимания упущение Бердслея: рисунок следовало выполнить в черно-белом цвете, без серых полутонов, чтобы он выглядел как ксилография и его можно было бы воспроизвести при печати. С техническими тонкостями можно было разобраться потом. Заказ согласовали, и 3 октября Дент и

Бердслей заключили сделку, хотя она еще не была оформлена юридически. Первоначально контракт предусматривал выплату 50 фунтов за 20 полосных иллюстраций, 25 фунтов за 40 маленьких рисунков и узоров и по 5 шиллингов за каждую буквицу (около 350 штук). Кроме того, предполагались две дополнительные выплаты по 50 фунтов: одна после продажи 2000 экземпляров, а вторая после возможной допечатки еще 2000. Книгу в 12 частях предполагалось издавать с начала следующего года [13].

Положение Бердслея значительно улучшилось. Он получил заказ, обеспечивавший ему работу на следующий год и гарантировавший минимум 160 фунтов – это больше чем в 2 раза превышало его годовой доход в страховой компании. С конторой с Ломбард-стрит можно было распрощаться. Мэйбл убеждала брата именно так и сделать. Она недавно стала совершеннолетней, получила наследство Сары Питт – 500 фунтов – и могла выполнить свое обещание в случае необходимости поддержать Обри. Он и сам в течение года должен был получить собственное наследство…

Воодушевленный этой перспективой, Бердслей заявил об уходе со службы. Кингу он сказал, что покинул рабочее место, к большому удовлетворению для обеих сторон, но при этом причиной назвал слабое здоровье, а не открывшиеся перед ним перспективы художественного творчества. Родителям о своем решении Обри не сообщал до тех пор, пока оно не осуществилось. Сначала в семье произошел небольшой скандал. Больше всего обеспокоился Винсент, но даже Элен, по-видимому, не вполне верила в счастливую звезду своего сына в качестве художника.

Впрочем, Обри уже не мог остановиться. Став свободным от тягот ежедневной конторской работы, он почти с безумным энтузиазмом принялся за иллюстрации к «Смерти Артура». Бердслей понял, что в решении своей задачи технически ограничен. Теперь он рисовал строго в черно-белой гамме. Обри внимательно изучил все книги *Kelmscott Press.* Потом он купил экземпляр недавно вышедшего в свет сочинения историка искусств, профессора новой истории Пражского университета Антона Шпрингера об Альбрехте Дюрере и несколько раз просмотрел все иллюстрации. Возможно, он также вернулся к статье Уолтера Крейна о композиции рисунка, дававшей практические советы о заполнении пустых мест и работе в черно-белой гамме.

Из этой тщательной подготовки и того факта, что для оформления книги Бердслей отобрал некоторые из своих

предыдущих работ, явствует сильное желание преуспеть. Он адаптировал «Увядшую весну» для заглавного рисунка одного раздела и взял голову Медузы из панно «Персей» для другого. На службу было призвано «Soleil Couchant»[49], и даже «Флейтист из Гаммельна» появился снова, хотя и был искусно переработан[50]. Тондо с изображением Мерлина – наставника будущего короля Артура, – одна из первых иллюстраций Обри к книге, – вероятно, было основано на более раннем рисунке «чудотворца Мерлина». Судя по всему, Бердслей хотел опираться на то, что уже сделал. Это желание вскоре окрепло, открывая простор для воображения. В первых полосных иллюстрациях и декоративных рамках ощущается сильное влияние Морриса и Берн-Джонса, но в них также видны «японская» легкость Обри и мастерство его композиции. Он совместил все это со средневековыми элементами и создал нечто сильно отличающееся от статичных подделок под старинные гравюры в книгах *Kelmscott Press*. Конечно, сюжеты больших иллюстраций диктовал текст, но в рисунках, открывающих главы, Обри мог дать волю своей фантазии.

Отчасти он полагался на традиционные орнаментальные узоры, но обратил свой взор и к «странному» миру – сатирам и фавнам, ангелам и демонам. Нашлось там место и рыцарям. Такое сочетание оказалось менее противоречивым и режущим глаз, чем можно было ожидать. В конце XIX века сохранение языческой традиции стало распространенной темой. Главным справочным текстом была книга английского писателя, литературного критика и теоретика искусства Уолтера Патера «Этюды по истории Ренессанса». Патер призывал культивировать в себе остроту чувственного восприятия, во всем искать новые впечатления и стремиться к красоте. Невольно возникает искушение трактовать рисунки Бердслея как комментарий к этой концепции [14]…

В первые месяцы работы над «Смертью Артура» Обри поддерживал тесные контакты с Дентом. Издатель пытался заинтересовать своего нового художника занятиями в Тойнби-холле, филиале Лондонского университета в Ист-Энде, где сам он был одним из секретарей. Судя по всему, Бердслей от этого всячески уклонялся – атмосфера пылкой филантропии в Тойнби-холле была далека от его утонченной привередливости. Чаще всего он ссылался на нездоровье. «Скоро я загляну к вам, – писал он Денту, – но пока что мне надо поберечь силы. Печально, что приходится так нянчиться с собой…»

С приближением зимы здоровье Бердслея действительно, как всегда в это время года, ухудшилось, и энергия ему нужна была

для работы.

Первые его рисунки были хорошо приняты Дентом и понравились всем остальным. Берн-Джонс великодушно посчитал дань своему стилю самой искренней формой уважения. Валланс пришел в восторг от тщательности проработки иллюстраций. Увидев рисунок «Мерлин и Нимуэ», он задал риторический вопрос: «Было ли создано нечто более превосходное со времен немецкой ксилографии XV века?» Валланс считал медальон с портретом Мерлина мастерской работой и находил во всем добросовестное внимание к деталям, достойное лучших произведений прерафаэлитов. Но в тот момент, когда Бердслей, казалось, был готов занять свое место за круглым столом последних, его внимание отвлекло нечто другое.

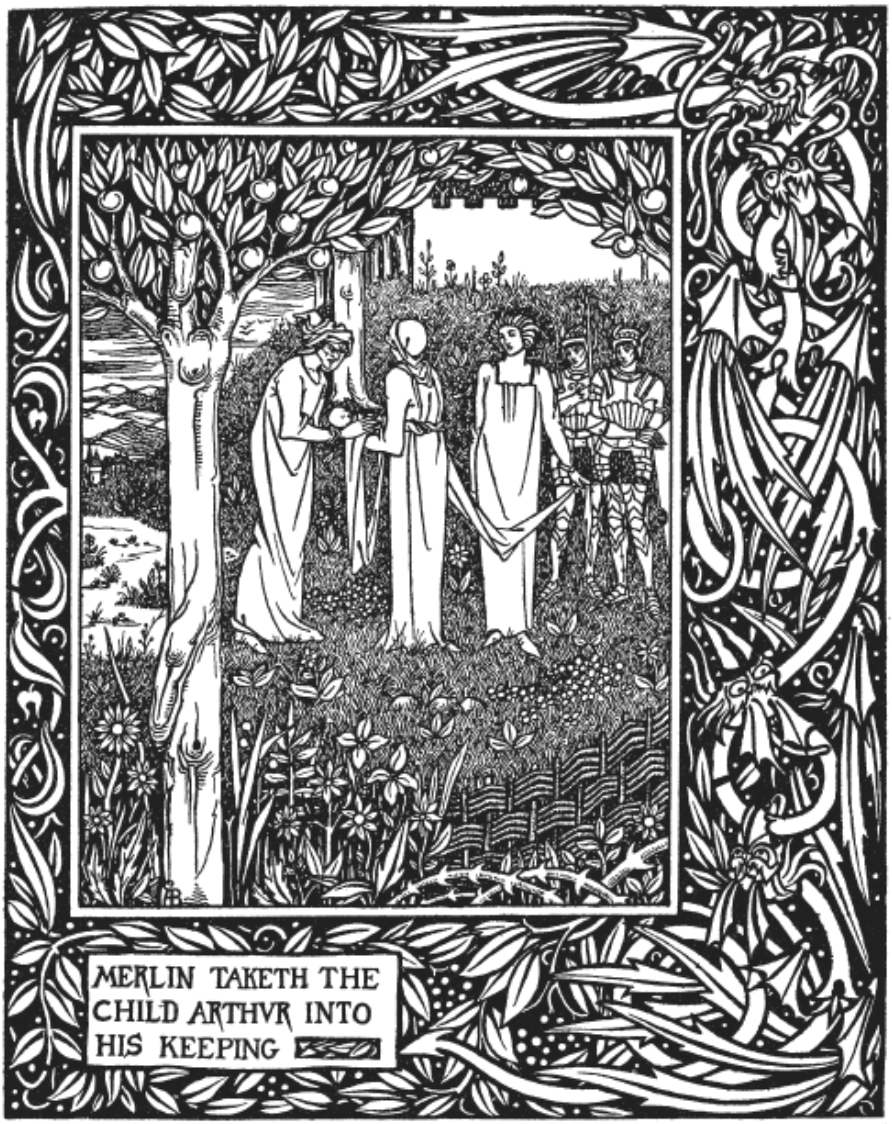
Отчасти это объясняется его темпераментом и чертами характера. Любознательный Бердслей уставал от монотонных усилий и постоянно искал стимулы для работы в новизне и разнообразии. Судя по всему, Дент понимал это и чувствовал, что сие может стать опасным. К этому времени он подготовил новый контракт для работы над книгой Мэлори. По нему в случае распродажи первого издания Обри должен был получить дополнительные 50 фунтов, но там же устанавливалось точное число рисунков для каждой части книги и оговаривались сроки их представления в издательство.

Дент также попытался обратить себе на пользу разнообразие интересов своего иллюстратора. Издатель запомнил причудливые рисунки, показанные ему Эвансом, и лелеял мысль привлечь Бердслея к украшению мини-антологий юмористических высказываний и острот авторов XIX века, которые собирался издавать. Предполагалось, что это будут гротесковые картинки, основанные на принципе одинаковой ценности желания перемен и уже обретенного покоя. Дент полагал, что такое «переключение» в деятельности станет своего рода отдушиной и оживит работу иллюстратора над циклом артуровских легенд.

Бердслей с радостью ухватился за такую возможность. Новая задача придала ему импульс творческой энергии, и он легко перешел от средневековой манеры к своему «японскому» стилю. Роясь в библиотеке и папке с рисунками, а также в памяти и воображении или просто расходуя чернила до тех пор, пока не появлялось что-то интересное, Обри создал галерею жутковатых существ: выдуманных – гермафродитов, эмбрионов, разного рода уродов, сатиров и реальных – гейш, балерин, уличных торговцев и проституток. Отдельно он рисовал Пьеро. За 10 дней Обри нарисовал 60 каллиграфических гротесков. По его словам, для создания некоторых из них потребовалось лишь несколько

штрихов пера. За эти «крошечные вещицы» он получил 15 фунтов. После картинок для серии Bon Mots[51] Дент сказал Бердслею о возможности новых заказов – это будут сборник новелл одного из первых и наиболее общепризнанных мастеров американской литературы Натаниэля Готорна, роман «Человек чувства» Генри Маккензи и «Эвелина» Фанни Берни. Обри выразил желание взяться за все сразу [15].

Все члены семьи были поражены его успехами, как и его заработками. Мэйбл чрезвычайно гордилась братом и все чаще стала задумываться о перспективе собственного избавления от учебы в Политехнической школе, которая теперь казалась ей утомительной. Обри предложил Денту поручить его сестре какую-нибудь литературную работу. Сделать это не удалось, но Мэйбл оказалась вовлеченной в орбиту нового волнующего мира, где жил ее брат. Винсент Бердслей сделал вид, что он всегда знал о том, что Обри удастся добиться успеха на художественном поприще, в то время как Элен, которая *действительно* питала большие надежды в отношении своего сына, была более чем благодарна за их осуществление. Она, кстати, снова чувствовала себя нездоровой. Врачи предписали Элен полный покой. Заботы о материальном благе семьи во все возрастающей степени ложилась на плечи детей, поэтому, как заметил Обри, денежная сторона его искусства приобретала «новую глубину».




Одна из ранних полосных иллюстраций к «Смерти Артура»

Безусловно, Бердслей прекрасно понимал, что искусство представляет собой нечто гораздо большее, чем способ достойного заработка. Об этом ему в том числе напоминали лестные отзывы Фреда Брауна, оставшиеся в прошлом. Получив заказ проиллюстрировать «Смерть Артура», Обри перестал посещать Вестминстерскую художественную школу. Теперь он

вообще делал вид, что практически и не учился там… Даже Валланса Обри пытался убедить, что бывал в школе не больше полудюжины раз. Браун его уход не заметил. Он и сам оставил школу и занял профессорскую должность в Университетском колледже Лондона. Кстати, он показал членам совета колледжа лестное письмо с рекомендацией для Бердслея, полученное от Берн-Джонса, понимая, что имя этого художника, ведущего представителя школы прерафаэлитов, смягчит представление о нем самом как о «разнузданном импрессионисте».

Так или иначе, Фред Браун сохранил доброе отношение к Бердслею и искренне восторгался его работами. Эти восторги щедро проявились ближе к концу 1892 года, когда Браун, как член председательского комитета Клуба новой английской живописи, пригласил Обри принять участие в их выставке, планируемой на следующую весну. Это было знаком большого уважения. Клуб выставлял черно-белые рисунки наряду с картинами, и участие Бердслея гарантировало ему официальное положение современного художника, а не простого наемного иллюстратора. Оно также давало ему возможность «набрать очки» у импрессионистов и обманывало ожидания тех, кто считал Бердслея приверженцем школы прерафаэлитов.

В письме Маршаллу Обри признался, что не забывает благодарить удачу за ее щедрые дары, но его уверенность в себе значительно возросла, что отразилось даже на осанке и манерах. Бердслей почувствовал свои силы и узнал свою цену. Его начали обхаживать другие издатели. К нему обратился Отто Кулманн, редактор *Constable & Co.* Издательство *R. & R. Clarke* из Эдинбурга сделало ему очень хорошее предложение, но Обри пришлось его отклонить. Он начал разрабатывать собственные проекты [16].

Одним из таких проектов были иллюстрации к ранней фантастической повести Джорджа Мередита «Бритье Шэгпата». Это стопроцентно прерафаэлитский выбор: книга была одним из любимых произведений Россетти, а Валланс с Эвансом ею восхищались. Впервые эту вещь опубликовало в 1856 году издательство *Chapman & Hall,* но Валланс сказал Бердслею, что знает молодого человека, страстного почитателя Мередита, который хочет ее переиздать.

Джон Лейн в 1892 году действительно только начинал издавать книги. Уроженец Девона, не получивший систематического образования, Лейн приехал в Лондон и стал работать клерком в Сити. Свободное время он проводил в лавках букинистов и постепенно собрал «обширную и необычную» библиотеку. Необычность заключалась в преобладании в ней книг Джорджа Мередита. Ближе к концу 80-х годов у Лейна появилась

мысль превратить свое увлечение в бизнес. Он убедил книготорговца и антиквара Элкина Мэтьюза из Эксетера стать его партнером и предложил тому открыть книжный магазин в Лондоне. Торговлю они начали в 1887 году в крошечном помещении под вывеской Head на Виго-стрит. Сначала Лейн продолжал работать в Сити, но бизнес развивался, и они с Мэтьюзом перешли от продажи книг к изданию небольших, привлекательно оформленных поэтических сборников и прозы. Потом последовало исследование творчества Джорджа Мередита с библиографией, составленной самим Лейном.

В начале 1892 года он отказался от конторской работы и вложил все, что у него было, в издательскую часть бизнеса. Лейн искал новые проекты и, по мнению Валланса, должен был благожелательно отнестись ко всему, что связано с его любимым автором. Валланс организовал встречу Бердслея и Лейна. Они втроем увлеченно обсуждали проекты и строили планы. Однако предстояло получить авторские права, принадлежавшие *Chapman & Hall*… Там идею сочли настолько удачной, что решили исключить Лейна из уравнения и напрямую работать с Бердслеем. Обри прислал в издательство рисунок головы Шэгпата, который предстояло одобрить Мередиту. Вероятно, он не проявил особого интереса, так как проект «застыл» [17].

Валланса сия неудача не обескуражила. Он верил, что скоро откроются другие возможности. До него дошли слухи о подготовке нового периодического художественного издания. Журнал под редакцией Льюиса Хинда, финансируемый Чарлзом Холмом, назывался *The Studio*. Первый выпуск должен был появиться в начале 1893 года. Валланс был знаком с Хиндом и попытался заинтересовать его творчеством Бердслея, но Хинд вел себя очень настороженно. В последние месяцы он старательно избегал встреч со знакомыми, пытавшимися продвигать интересы своих собственных «неизвестных молодых гениев».

Валланс узнал, что Хинд собирается на воскресный вечерний прием у Уилфрида и Элис Мейнелл в их новом доме в Палас-гейт. Мейнеллы слыли очень большими ценителями поэзии и поэтов, спасшими Фрэнсиса Томпсона, пристрастившегося к опиуму. Уилфрид, редактор Merry England, высоко ценивший стихи Томпсона, опубликовал их в своем журнале и помог бедняге победить пагубную зависимость. Элис Мейнелл, кстати, и сама писала стихи. Супруги часто собирали в своей гостиной молодых писателей и художников.

Сюда Валланс и привел своего дорогого друга. Молодой человек за фортепиано пел песню на стихи Элис Мейнелл

«Любовь к нарциссу». Гости благоговейно слушали. Миссис Мейнелл любовалась языками пламени в камине. Ее супруг листал книгу. Хинд тоже сидел там, спиной к двери. Валланс подвел к его стулу Бердслея и, как только смолкла музыка, обратился к нему. «Добрый день, Хинд, – сказал он. – Я привел молодого художника, Обри Бердслея. Хотелось бы, чтобы вы взглянули на его рисунки. По-моему, они очень хороши».

Бердслей знал, какую роль ему предстоит сыграть. Он со спокойным и уверенным видом вышел вперед и протянул редактору уже довольно потрепанную папку. При этом Обри ничего не сказал. Хинд, немного раздраженный всем этим, но одновременно заинтересованный видом странного молчаливого юноши, взял папку. Бердслей отступил в сторону, а мужчина за фортепиано начал играть новую мелодию.

Хинд просмотрел рисунки. То, что он увидел, – «японские» этюды, некоторые ранние иллюстрации к «Смерти Артура» и, возможно, даже гротескные картинки для *Bon Mots* – его весьма заинтересовало[52]. Можно усомниться в реальности сказанных им слов: «Либо я сумасшедший, либо это гений», но Хинд несомненно распознал новизну работ и их смелость. Все это годилось для публикации. Он искал «бомбу» для первого номера своего журнала и подумал, что эти рисунки, которые раньше не публиковались, произведут на публику впечатление. Хинд хотел показать все содержимое папки своему партнеру и инвестору Чарлзу Холму, но Бердслей отказался расстаться с рисунками даже на одни сутки. Договорились, что он принесет папку в редакцию *The Studio* на Ковент-гарден завтра днем.

Холма подготовили к тому, что он увидит. Владелец текстильных мануфактур из Северной Англии, он был поклонником движения «искусств и ремесел» и недавно приобрел культовый особняк Уильяма Морриса – Красный дом в Бекслихите, ставший воплощением идеи о соединении высокого искусства с повседневной жизнью. Построен он был по проекту Филиппа Спикмена Уэбба с участием самого Морриса, а свое название получил из-за нетрадиционного для того времени внешнего вида: наружные кирпичные стены не были оштукатурены. Над оформлением интерьеров Красного дома работал Берн-Джонс. У Холма имелась и другая страсть – Япония. Была тут и коммерческая составляющая – часть своего состояния он сделал, распространив торговлю на Восток. Холм собирал восточные артефакты, бывал в Японии и стал одним из основателей Японского общества. Недавно 44-летний Холм отошел от дел и намеревался посвятить себя пропаганде современного искусства и дизайна: журнал *The Studio* стал его

первой попыткой в этом направлении. Успешный бизнесмен, он понимал значение технических новшеств. В то время многотиражные британские художественные журналы – *Art Journal и Magazine of Art* – по-прежнему воспроизводили иллюстрации с помощью ксилографии, но Холм осознал экономичность и эстетические преимущества метода фотогравюры и в своем журнале хотел сделать главным способом репродукции именно ее.

Тем не менее Чарлз Холм не входил в число тех, кого легко увлекает чужой энтузиазм. Он внимательно просмотрел рисунки и признал их пригодными для первого номера. Сначала Холм сказал: «Годится», а затем, проявив деловое чутье, которое помогло ему сделать огромное состояние, добавил: «Я куплю некоторые из них». Неудивительно, что больше всего ему понравились работы, в которых ощущалось японское влияние. Рисунки, которые он приобрел, – «Las Revenants de Musique» и «День рождения мадам Сигаль» – принадлежали к наиболее «японским» произведениям Бердслея [18].

К рисункам нужна была статья. Холм предложил написать ее Хинду, но редактор сказал, что будет лучше, если это сделает Джозеф Пеннелл. Критик и иллюстратор, Пеннелл имел репутацию специалиста по карандашным и чернильным рисункам. В 1989 году вышла в свет его книга «Карандашный рисунок и мастера рисования», где примеры работ европейцев и американцев (сам Пеннелл родился в Филадельфии) сочетались с практическими советами. Эта работа сыграла определенную роль в становлении нового вида живописи в то время, когда, по выражению Пеннелла, оно сталкивалось с «весьма неодобрительным отношением со стороны ведущих критиков».

Пеннелл действительно мог стать полезным союзником для молодого иллюстратора, начинавшего свою карьеру. После консультации с Хиндом и Валлансом Роберт Росс обратился к нему. Он встретился с американцем и сказал: «Я нашел художника – по крайней мере, мне так кажется. Не будете ли вы любезны через несколько дней прийти ко мне на обед и познакомиться с этим художником? Бердслеем…» Пеннелл согласился. По этому случаю Росс собрал впечатляющую компанию. Кроме Пеннелла там присутствовали Хинд и Глисон Уайт, который тогда работал художественным редактором в издательстве George Bell & Sons. Заглянули, как бы ненароком, Джастин Маккарти и художественный критик журнала Speaker Джордж Мур.

От матери Бердслей усвоил привычку приходить последним, чтобы сделать свое появление максимально театральным. Он был

уверен, что его щегольской наряд произведет должное впечатление, несоответствие юности и глубокой эрудиции ошеломит присутствующих, а новизна рисунков поразит их. Обри действительно удивил Пеннелла, хотя благоприятным это удивление назвать нельзя. Американец решил, что юнец в элегантной, хотя и чрезвычайно простой одежде, был больше похож на денди, чем на художника. Даже папка, которую принес Бердслей, по мнению Пеннелла, оказалась слишком изящной: «Это вообще нечто похожее на дамский ридикюль». Но как только «ридикюль» был открыт, Пеннелл понял, что предстоит серьезный разговор.

Особенно он был поражен замысловато проработанной заставкой «Мужчина в доспехах», которую Бердслей нарисовал для титульного листа «Смерти Артура». По словам Пеннелла, в ней замечательно сочеталась манера прерафаэлитов с техникой современных книжных иллюстраторов наряду с духом Средневековья. Бердслей принял первую волну похвал как должное и небрежно заметил, что Берн-Джонсу понравились эти рисунки. Довольный достигнутым эффектом, он решил отойти от строгой достоверности и добавил, что Уильяму Моррису они тоже понравились, отчего слушатели чуть не онемели.

Бердслею удалось установить контакт с художественным гением из *Kelmscott Press.* Обри сказал, что Дент будет печатать рисунки для «Смерти Артура» с помощью фотогравюры, а не трудоемкой ксилографии и сам он просто не видит смысла в манерных кожаных обложках издательства Морриса. Такие замечания пришлись Пеннеллу по душе, и Бердслей еще больше расположил его к себе, обратившись за советом по разным вопросам техники и композиции. Впрочем, Пеннелл отметил «японский» стиль некоторых работ и спросил о влиянии Уистлера. Бердслей ответил, что никакого влияния нет и умолчал о посещении Павлиньего зала.

Американец Обри понравился. Возможно, за этим простым чувством прослеживалась постоянная потребность Бердслея в «отцовской фигуре», подтверждающей его успехи. Пеннелл, которому недавно исполнилось 32 года, вряд ли это понял, но статью написать согласился [19].

К сожалению, «мнения и впечатления» Джорджа Мура о рисунках из папки Бердслея остались неизвестными, но Росс энергично привлекал к делу других критиков. Очередным поклонником Обри стал молодой шотландский художник и журналист Д. С. Макколл, который уже слышал о Бердслее от Фреда Брауна. Макколл недавно написал статью, в которой

сравнил рисование с танцем на бумаге и предположил, что подлинным мерилом таланта является живость описания, а не точность подражания. В творчестве Бердслея действительно было гораздо больше живости, чем подражания. Макколл понял это и назвал его акробатом от каллиграфии. По его мнению, для Обри было «игрой» раскидывать на бумаге сети паутинных линий – врожденной и непреодолимой склонностью, как инстинкт котенка гоняться за своим хвостом.

Дружба Бердслея с Пеннеллом окрепла. Обри и Мэйбл стали посещать модные богемные собрания, которые Пеннелл и его жена Элизабет устраивали по вечерам в четверг в своей квартире на Бэкингем-стрит рядом со Стрэндом. Перед ним открылась еще одна часть художественной жизни Лондона. Хинд был расположен к нему, и перспективы работы в *The Studio* казались более чем реальными. Они вовсю обсуждали, какие рисунки можно выбрать для репродукций. Согласно первоначальному плану, для первого номера, запланированного на февраль 1893 года, предполагалось взять четыре «фантастических» рисунка, а потом четыре или пять работ для второго номера.

Причудливый стиль Бердслея привлек внимание издательства *Lawrence & Bullen,* которое взялось за выпуск *The Studio.* Там решили, что такой стиль будет идеальным для «Правдивых историй» Лукиана, которые они собирались издать в серии «изысканных» репринтов античных сочинений. Бердслей принял заказ на 30 небольших рисунков общей стоимостью 100 фунтов. Для этой работы он придумал новую технику – продолжение его «японского» стиля. Причудливые истории (по мнению специалистов, прообраз «Путешествий Гулливера» Джонатана Свифта) воспламенили его воображение. Обри решил, что иллюстрации, которые он создаст, будут самыми необычными, которые когда-либо появлялись в книге, а также самыми… неприличными.

Теперь он одновременно работал как минимум в четырех разных стилях: псевдосредневековом для «Смерти Артура», гротесковом для серии *Bon Mots,* строгом классическом для титульного листа «Эвелины» и стиле тонкой линии для Лукиана. Иногда между ними возникали перекрестные заимствования в образном ряде и даже в технике рисования, но по большей части они были строго индивидуальны. Сохранилось несколько листов с законченными иллюстрациями в одном стиле на лицевой стороне и эскизами в другом на обороте [20].

Независимо от того, в каком стиле он творил, сам метод работы Бердслея оставался неизменным. Однажды сложившись, он, в сущности, сохранился у него до конца жизни. Хотя У. Б.

Йейтс утверждал, что Обри рассказывал ему, что делает кляксу на бумаге, начинает размазывать чернила, и вдруг появляется «что-то», на самом деле сразу за чернила он никогда не брался. Скорее, судя по записям Росса и сохранившимся рисункам, сначала Бердслей всегда делал карандашные наброски. По свидетельству Мэйбл, еще до того, как взять в руки карандаш, ее брат целыми днями обдумывал идею, разрабатывая композицию в своем воображении. Потом он вычерчивал рамку и заполнял ее замысловатыми спиралями и крючками, постепенно стирая детали, до тех пор пока вся ее поверхность не становилась махристой от карандашных линий и следов резинки.

На этой «рыхлой поверхности» Обри начинал работать черными чернилами. Он никогда не прибегал к цинковым белилам и достигал нужного контраста, просто оставляя на бумаге белые участки. Сохранилось очень мало карандашных эскизов Бердслея: либо они трансформировались в законченные рисунки чернилами, либо он уничтожал их, сочтя неудачными [21].

Валланс всегда утверждал, что «потенциал для зла» в работах Бердслея распознал именно он. Может быть, в первых иллюстрациях Лукиана проявились признаки реализации такого зла? Валланс решил разыграть и эту карту, убежденный в том, что для «Смерти Артура» сие подходит как нельзя лучше. Он сказал, что еще раз поговорит с хозяином *Kelmscott Press.* Бердслей не возражал. Обри дал другу лучшие из своих последних рисунков, в том числе «Озерную фею, рассказывающую Артуру о мече Эскалибур», и некоторые ранние типографские копии. Тем не менее сопровождать Валланса в Хаммерсмит он отказался.

Наверное, это было к лучшему. Моррис пришел от рисунков в ужас. Он увидел во всем этом узурпацию – Бердслей заимствовал стиль Берн-Джонса для иллюстраций и его собственную манеру для оформления рамок, а Дент просто скопировал стиль *Kelmscott Press.* При этом и издатель, и иллюстратор совершали все свои кощунства со священным текстом прерафаэлитов – «Смертью Артура» Мэлори! Моррис вынес Бердслею ужасный приговор, сказав, что этот человек занимается не своим делом.

Насколько подробно Валланс поведал об этом Обри, неизвестно, но об отказе ему сказать пришлось. Бердслей был сильно разочарован этим вторым «нет и нет!», но и его сумел обратить себе на пользу. Он стал говорить, что Моррис просто завидует. «Дело в том, что их работа – лишь подражание тому, что уже много раз было, а моя – новая и оригинальная», – утверждал Бердслей. Утешение он нашел в поддержке и добром отношении Берн-Джонса, который помогал ему больше, чем все

остальные. Кроме того, мастер отговорил Морриса от того, чтобы послать Денту возмущенное письмо с претензиями к нему самому и его иллюстратору. Бердслей тем временем продолжал свои эксперименты со стилем и твердо верил в то, что следует лучшим традициям братства прерафаэлитов. В конце года он посетил Берн-Джонса и сделал ему подарок – великолепный рисунок «Зигфрид», сочетавший элементы разных стилей. К большому удовольствию Обри, маэстро повесил его в своей гостиной [22].

# Глава V
# Свобода

Сатирический эскиз монеты работы Бердслея, представляющий королеву Викторию в образе балерины (1893)

В первые недели 1893 года планы издания первого номера журнала *The Studio* были скорректированы самым неожиданным образом. Льюис Хинд получил предложение стать редактором *Pall Mall Budget (PMB),* многотиражного иллюстрированного еженедельника, недавно приобретенного лордом Астором. Для честолюбивого Хинда соблазн «более благородного жалованья»

(по его собственному, не слишком правильному стилистически, но совершенно ясному по смыслу выражению) и более значимая должность стали тем, от чего нельзя отказаться. Холма сие неожиданное известие весьма опечалило, но он решил не вставать на пути у Хинда. Хинд, уже следуя благородному тону, предложил найти себе замену и скоро привел в издательство Глисона Уайта.

Это был хороший выбор. Уайту недавно исполнилось 40 лет, он был художественным редактором издательства *George Bell & Sons,* вел колонку в газете *The Artist* и имел некоторый опыт работы в журнале – около года прослужил заместителем редактора *Art Amateur* в Нью-Йорке. Возможность поработать в *The Studio* воодушевила Уайта, и Холм тепло принял его.

Бердслей отнесся ко всему этому невозмутимо. Он был уверен в поддержке Холма и знал, что ему гарантировано место в первом номере. С Глисоном Уайтом он познакомился на обеде у Росса и проникся симпатией к нему. Уайт восхитился его рисунками. Уже этого было бы достаточно, но тут обнаружилась и общая любовь к музыке. Одним из первых решений Уайта на посту редактора стал заказ на оформление обложки своему новому иллюстратору. Кстати, увидев ее, Глисон проявил определенную жесткость, попросив Бердслея убрать фавна, играющего на флейте, которого тот включил в пасторальную сцену.

Итак, Хинд перешел в *Pall Mall Budget.* Нужно ли говорить, что это открыло прекрасные перспективы для Бердслея? Поступив на новое место, Хинд решил привлечь к делу все известные ему таланты. Обри был в этом списке одним из первых. Он получил предложение стать штатным иллюстратором *PMB.* Компания там собралась впечатляющая. Бердслей познакомился с наиболее радикальными представителями современной живописи и иллюстрации, блестящими молодыми мастерами черно-белого рисунка – Леонардом Рейвенхиллом, Генри Салливаном и Филом Мэем, а также с лондонскими импрессионистами Уолтером Сикертом и Филипом Уилсоном Стиром. С *PMB* иногда сотрудничал даже Эдгар Дега. Усилия Хинда сделать еженедельнику такую рекламу вскоре были замечены и удостоены похвалы: известный лондонский обозреватель написал, что каждый рисунок в газете «был задуман в духе произведения искусства, а не просто иллюстрации для периодического издания» [1].

В конце января Бердслей стал работать с *PMB* на еженедельной основе. Он рисовал портреты знаменитостей и карикатуры, делал маленькие комические зарисовки к сюжетам

новостей. Эта работа переменила в его жизни все, оторвала от стола в квартире, где он создавал иллюстрации для Дента. Теперь Обри приходилось посещать пресс-конференции в отелях, а также генеральные репетиции и премьеры в театрах. Жалованье ему положили отличное – почти 10 фунтов в неделю. Он писал Скотсон-Кларку, который недавно стал работать в *Art Amateur,* нью-йоркском журнале, где Глисон Уайт был заместителем редактора в предыдущем году: «Меня ждут слава и богатство». Теперь Обри часто ходил в редакцию газеты на Чаринг-кросс-роуд. Один из ее сотрудников так вспоминал его первое появление: «Он бродил из одной комнаты в другую, временами останавливаясь и напряженно глядя на разные неинтересные предметы. При этом он что-то тихо бормотал или напевал себе под нос в манере человека, давно привыкшего, что на него смотрят как на чудака, но при этом довольно робкого». Робость, если она и была, быстро испарилась, но, хотя в январе 1893 года Бердслей уже понял, что фортуна ему улыбнулась, он знал, что ему еще предстоит произвести впечатление в обществе. У него все-таки оставались определенные сомнения в себе… Обри пытался скрыть их за показной вычурностью и за манерами, которые, не будучи застенчивыми, ни в коей мере не были и простыми.

Выпуск *The Studio* немного задержался, но Бердслей смог в полной мере продемонстрировать плоды своего творчества на страницах *Pall Mall Budget.* Как всегда, пытаясь решить очередную задачу, он старался создать новый стиль. Вскоре Обри уже хвалился, что на его счету их два: «жесткий контур» для карикатур и более свободная карандашная техника с полутонами для портретов. На самом деле ритм репортерской работы вернул Бердслея к его школьной манере рисунка и карикатур на приятелей и учителей, а также оформления афиш. Большинство рисунков, которые он сделал для *PMB,* хотя они лучше смотрятся на печатной странице, чем на отдельных репродукциях, теперь кажутся совсем неинтересными и созданными наспех. Их автору, сказавшему, что он смог нарисовать за воскресный вечер целую серию, легко поверить [2].

Безусловно, некоторые рисунки представляют биографический интерес. Первым заданием Обри стало создание пародийных эскизов новых британских монет. Бердслей вместе с Хиндом отправился на Королевский монетный двор, чтобы посмотреть на гипсовые заготовки их образцов, а потом нарисовал серию «эскизов, не принимавших участия в конкурсе», представив, как могли бы справиться с этой задачей разные художники. Те, кого он выбрал для пародирования, в полной мере

отражают художественные взгляды и интересы Бердслея в начале 1893 года. Он «представил» манеру Джона Эверетта Милле – одного из основателей братства прерафаэлитов, Джеймса Уистлера, Уолтера Крейна и, конечно, Берн-Джонса. На карикатурах Бердслея Милле превратил Британию в маленькую девочку, сидящую на замке из песка, Берн-Джонс причудливо задрапировал ее, социалист Уолтер Крейн убрал с аверса монеты голову королевы и заменил ее изображением рабочего, а Уистлер просто поставил свою подпись-«бабочку», посчитав, что этого достаточно.

В работах Бердслея редко можно понять, где проходит грань между уважением и насмешкой, настолько она тонка. В этих шутливых эскизах монет элемент уважения безусловно присутствовал. Обри отдавал должное Уистлеру, был любимцем Берн-Джонса и все еще заявлял о своей приверженности лучшим принципам братства прерафаэлитов. Насмешка тоже была… Бердслей хотел обратить внимание публики на самовлюбленность Уистлера, избежать одержимости прерафаэлитов декором и их тяги к сентиментальности, порвать с линией «благочестивого социализма», идущей от Рёскина к Моррису и Крейну[53]. Его карикатуры стали своеобразным актом самоутверждения.

Бердслей был очень доволен своей работой в *Pall Mall Budget*. Хинд заказал ему оформление первой полосы (портрет Генри Ирвинга в образе Томаса Бекета) для одного из февральских выпусков. Правда, редактор отдела новостей был настроен менее дружелюбно и высказал много замечаний. Обри тем не менее писал Скотсон-Кларку, что рисунки произвели в *PMB* настоящий фурор и заставили вздрогнуть старых мастеров графики. На самом деле Пеннелл считал журнальные работы Бердслея довольно слабыми, а более взвешенное суждение Глисона Уайта сводилось к тому, что они не вызвали большого интереса у читателей.

Единственным исключением стал портрет Эмиля Золя, который тоже появился на страницах еженедельника в начале февраля. По стилю он был из серии «японских». Портрет отметили не только в Лондоне, но и в Париже и выбрали для включения в список «рисунков 1893 года» по версии *Pall Mall Gazette*. Бердслей не сразу понял причину такого успеха, но интуитивно попытался снова представить свой личный «японский» стиль на страницах *PMB* [3].

В конце февраля Джон Лейн и Элкин Мэтьюз представили на суд читателей драму Оскара Уайльда «Саломея». Пьеса,

написанная по-французски, в предыдущем году стала *cause cèlébre*[54]. Ее постановку запретили, хотя, по заверению Уайльда, она была специально написана для Сары Бернар, «этой змеи древнего Нила». В Англии театральные представления на библейские сюжеты вообще запрещались. Уайльд угрожал отказаться от британского гражданства в знак протеста перед цензурой, но передумал. Он решил, что, раз пьесу нельзя увидеть, ее можно хотя бы прочитать, и начал искать издателя. Согласился француз Поль Шмидт, а Джон Лейн предложил продать 350 экземпляров в Англии, если название его издательства появится на титуле. Провокационное заявление Лейна о «Саломее» как о пьесе, которую попытался запретить лорд Чемберлен, способствовало всплеску интереса к ней, который *PMB* и остальные периодические издания постарались использовать в своих интересах.

Хинд телеграфировал Уайльду и предложил ему написать критический обзор собственной пьесы. Уайльд отказался: «Я не критикую совершенство, – ответил он. – *Наймите* для этой цели кого-нибудь другого». Наряду с этим Хинд попросил Бердслея сделать рисунок, основанный на самой пьесе или на личности Уайльда. По сравнению с рисованием карикатур это был подарок судьбы. Обри сразу обратился к кульминации пьесы и нарисовал Саломею с пухлыми губами и пылающим взором, целующую отрубленную голову Иоанна Крестителя. Он в полной мере реализовал свою «японскую» стилистику: композиция была вызывающе асимметричной и абстрактной. Фон состоял из еле видных прерывающихся окружностей, а рамка щетинилась «волосками», вязью арабесок и павлиньих перьев, окружавших сцену. Рисунок был одновременно изысканным и отталкивающим: струя крови из отрубленной головы Иоанна Крестителя стекала в пруд с лилиями в нижней части композиции, а черты лица Саломеи выражали неприкрытую похоть[55].

Это было уже слишком даже для Хинда! Когда он увидел рисунок, с ним едва не случился припадок. Он заявил Бердслею, что, если *это* будет опубликовано, еженедельник потеряет половину тиража. Попытка сенсации оказалась чересчур успешной. И это не первое его замечание! В числе карикатур на новые монеты Бердслей сделал несколько рисунков, которые пришлось положить на полку. На одном из этих рисунков, откровенно намекающем на Дега, была королева Виктория, представленная балериной. Образ царственной особы *en tutu*[56] сочли слишком вызывающим для публикации, но само то, что Бердслей решил «покуситься» даже на Дега, пусть и шутливо, говорило о многом [4]. Эдгар Дега, друг Уистлера, которым

восхищался Уолтер Сикерт – уже не импрессионист, но еще не апологет модерна, считался одной из самых ярких звезд на небосклоне французской живописи. И в Англии его положение было совершенно особенным, но по иной причине.

В конце февраля 1894 года недавно основанная Графтонская галерея в Мэйфэре открыла свои двери для смелой выставки современной европейской и американской живописи. Среди выставленных работ была картина Дега «В кафе» из частной коллекции. Она уже демонстрировалась в Париже. В Лондоне ее назвали «Любители абсента». Новое название было умышленно эпатирующим: абсент служил одним из символов слишком вольных нравов парижской богемы.

Картина стала полем битвы, с новой силой всколыхнув почти затихшие дебаты о значении сюжета в живописи. Представители «новой критики» во главе с Д. С. Макколлом превозносили достоинства полотна. В своем обзоре в еженедельнике *Spectator* Макколл назвал творение Дега шедевром. Он смело признал, что многие могут посчитать сюжет отталкивающим, но утверждал, что глубокое понимание людей художником, его отстраненность от «неуместных сантиментов» и мастерство образов, цвета и формы раскрыли таинственную и волнующую атмосферу сценки в кафе и запечатлели ее красоту. Да, красоту. Внутреннюю… Перчатка была брошена ультраконсервативному критику из Westminster Gazette, который восставал против утверждений Макколла под псевдонимом Обыватель. Он отказывал картине в глубине внутреннего содержания и ужасался парадоксу: как новый образец красоты теперь рассматривается то, что раньше весь мир считал отвратительным. Слова Макколла о мастерстве Дега при работе с таким «безобразным» сюжетом не произвели на критика ни малейшего впечатления. В целом он рассматривал импрессионизм как пачкотню, оторванную от реальности: точки, кружки, крестики и нолики кажутся импрессионисту такими же убедительными, как деревья и реки, поля и коровы.

В схватку поспешили вступить и другие. Под знамена Обывателя встал Гарри Килтер, предшественник Макколла в *Spectator*. Его примеру последовали многие. Картина была провозглашена вульгарной, отвратительной, возмутительной, безобразной, упадочнической и вообще тошнотворной. Даже те, кто старался защитить ее, делали это с позиций не искусства, а традиционной морали. Член Королевской академии художеств У. Б. Ричмонд настаивал на том, что полотно является вовсе не полотном, а своеобразным манифестом против пьянства. Такого же мнения придерживался и Джордж Мур, несмотря на самопровозглашенный авангардизм. Владелец картины тщетно

пытался объяснить, что все зло в том, что изменено название: на столе вовсе не абсент, а черный кофе в стаканчике. Правда, что находится в рюмке, он не объяснил.

Жаркие споры вокруг полотна Дега продолжались и в марте. Хотя стороны так и не пришли к согласию, эта дискуссия убедила Бердслея в том, что имя может сделать даже не картина, а ее обсуждение в «мещанской» прессе. Он усмехнулся над тревогами *всех* обывателей по поводу того, что художник выбирает «отталкивающие» сюжеты, и широко распространенной верой в нравственный долг людей искусства. Когда споры утихли, Обри отдал собственную маленькую дань уважения Дега в шарже для *Bon Mots,* изобразив в кафе двух мужчин. Это был первый из нескольких рисунков, где Бердслей затронул пресловутую «вульгарную и отвратительную» тему [5].

Возможно, в своей «Саломее» он руководствовался примером Дега… Как бы там ни было, Хинд публиковать рисунок отказался. Другие издатели оказались более смелыми. Журнал *The Studio* имел аудиторию попроще, и Глисон Уайт согласился взять «Саломею» в первый номер, который все еще готовился к печати. В *PMB* Бердслею пришлось вернуться к традиционным карикатурам. Тем не менее история с «Саломеей» оказалась полезной по другой причине: у Бердслея появился удобный предлог для знакомства с Оскаром Уайльдом. Почти не вызывает сомнений, что представил их друг другу Росс. Уайльд был поглощен подготовкой к премьере своей комедии «Женщина, не стоящая внимания», но обрадовался еще одному знаку уважения к собственному творчеству. И художник, и рисунок произвели на него впечатление. Он подарил Бердслею экземпляр французского издания «Саломеи» с надписью: «Обри, единственному художнику, кроме меня, который знает, что такое танец под семью вуалями, и может увидеть этот незримый танец. Оскар, март 1893 года».

Подарок обозначил начало дружбы. Уайльд, которому тогда было около 40 лет, любил общество молодых людей, а Бердслей был зачарован близким знакомством с автором «Упадка искусства лжи» и «Портрета Дориана Грея». Он начал учиться в школе остроумия Уайльда и лучше узнал, как и выглядеть денди, и быть им.

Зловещий образа Саломеи произвел впечатление не только на Уайльда. По-видимому, Доу Кейли, редактор *Pall Mall Magazine* – журнала, входившего в формирующуюся империю *PMB,* тоже распознал потенциал Бердслея как иллюстратора художественной литературы. Обри оставил для рассмотрения в его редакции один

из своих рисунков в «японском» стиле – «La Femme Incomprise»[57]. Не получив ответа, в конце марта он пришел забрать его и нарочито небрежно заметил, что собирается представить эту работу на весенней выставке Клуба новой английской живописи.

Предложение Фреда Брауна оставалось в силе, и рисунок, взятый из редакции, стал одним из двух, принятых комиссией. Вторым была «Саломея»… Бердслей встретил теплый прием у членов клуба. Макколл пригласил его на обед и познакомил с несколькими другими участниками выставки, в частности с молодым художником Альфредом Торнтоном.

Выставка открылась в галерее Дадли в середине апреля. Рисунки Бердслея были выставлены вместе с полотнами Моне, Дега и Сарджента, а также с работами более близких ему по возрасту Чарлза Фупса, Уолтера Сикерта и Филипа Уилсона Стира. Даже в этой компании он произвел впечатление. Бердслея не упоминали во всех обзорах, но его заметили и похвалили. В *Magazine of Art* посчитали, что «причудливые рисунки мистера Обри Бердслея… обладают болезненной притягательностью». Критик из *Artist* назвал их тонко продуманными, хотя и эксцентричными. Макколл, писавший для *Spectator,* закончил свой обзор упоминанием «одного-двух примеров прихотливого таланта мистера Бердслея, умеющего создать композицию и обладающего техническими ресурсами для проработки тонких линий и насыщенных темных тонов» [6].

Апрель принес и другие радостные вести. Был выпущен буклет, анонсирующий выход в свет романа «Смерть Артура», – сложенный лист бумаги с рамкой работы Бердслея, названием одной из глав с декоративной буквицей и изысканным рисунком, который ранее произвел столь глубокое впечатление на Пеннелла. Это дало будущим читателям первое представление о том, что их ждет.

Почти одновременно читатели увидели первый номер *The Studio* с обложкой Бердслея, восемью его рисунками и статьей Пеннелла о новом иллюстраторе. Статья оказалась короткой, но, хотя автор впоследствии утверждал, что старался быть максимально сдержанным, у Обри были основания радоваться ей. Сомнения Пеннелла оказались незначительными, а похвалы щедрыми. Он считал, что в рисунках Бердслея безупречное исполнение сочетается с замечательной изобретательностью. По словам Пеннелла, молодой человек взял за основу своего стиля все школы и эпохи – мастеров XV века, японских живописцев и прерафаэлитов, отбросив ограничения каждой из них. Пеннелл признавал, что в некоторых иллюстрациях к «Смерти Артура»

ощущается чрезмерное влияние Берн-Джонса, но полагал, что сие осознанный выбор Бердслея для работы над конкретным заказом, и указывал на то, что в его портретах и «японских» рисунках, не говоря уже об «импрессионистских» пейзажах, не видно никакого влияния прерафаэлитов.

Как и следовало ожидать, он отдельно похвалил готовность Бердслея воспользоваться средствами механической репродукции для публикации его рисунков, что позволяет увидеть подлинное мастерство их создателя, а не чью-то чужую интерпретацию. Пеннелл назвал рисунок «Мерлин забирает младенца Артура», иллюстрирующий и статью, одним из лучших примеров механической гравюры, если не самым замечательным, который он когда-либо видел. Перейдя к определению особого качества рисунков Бердслея, он сосредоточился на сложном сочетании простых линий и интересном расположении блоков черного цвета. Завершил статью мастер высокопарным утверждением в стиле Уистлера, что даже художникам Бердслею удалось понравиться больше, чем он сам того хотел.

Безусловно, первый номер *The Studio* не стал бенефисом Обри Бердслея. Там имелись статьи, посвященные Фредерику Лейтону, Фрэнку Брангвину, Лэзэнби Либерти, Р.Э.М. Стивенсону, К. У. Фурсу или написанные ими, а также материал о Ньюлинской школе книжной иллюстрации и экслибрис. Тем не менее Бердслей там не затерялся. Благодаря пяти полосным иллюстрациям он был представлен лучше, чем президент Королевской академии художеств.

Благожелательная статья в первом номере специализированного художественного издания не могла стать пропуском в мир славы и мгновенно снискать молодому человеку популярность. О появлении журнала написали немногие. *Pall Mall Gazette* вскользь упомянула о нем, *Artist* и *Academy* опубликовали благосклонные обзоры, но не назвали имени Бердслея, в *London Figaro* нового иллюстратора заметили, но сочли его рисунки надругательством над живописью, бессильными подражаниями Берн-Джонсу в его худшей манере, с псевдояпонскими эффектами. И тем не менее это укрепило репутацию Бердслея и представило образцы его работ публике за пределами ближнего круга друзей и знакомых. Журнал, часть тиража которого распространялась за пределами Англии, также донес его имя до читателей из Франции, Италии, Германии и США [7].

Сам Обри, кстати, тоже собирался за границу. Весной он планировал второй раз съездить в Париж, чтобы посетить художественные салоны. Бердслей обсудил эти планы со своим новым другом Оскаром Уайльдом, и они решили ехать вместе.

Это могло быть упоительным: восходящая звезда книжных иллюстраций, имеющая столь прихотливые вкусы, и знаменитый литератор, великий эстет, гуляющие рука об руку по парижским бульварам! Бердслей предвкушал грядущие удовольствия. Он поспешил сообщить Кингу о своих намерениях. Поездке помешал Альфред Дуглас…

Уайльд был женат и имел двух маленьких детей, но с конца 80-х годов все чаще стали говорить, что обществу супруги, да и вообще женщин, он предпочитает общество мужчин. Уайльд словно выставлял напоказ свою тайную и незаконную страсть… Он долго был увлечен молодым поэтом Джоном Греем, чья внешность и даже фамилия стали внешностью и фамилией героя романа, снискавшего Уайльду славу. В 1891 году неистовый Оскар, как называли его друзья, познакомился с лордом Альфредом Дугласом. Молодой аристократ обожал сочинения Уайльда, а Уайльд, в свою очередь, восхищался Дугласом *tout court*[58]. У него было все – молодость, красота, титул и аристократическое пренебрежение к мнению других людей. Как можно не любить такого?

Страсти там кипели нешуточные. Очень скоро Дуглас стал просто тиранить Уайльда. Капризный и требовательный даже в мелочах, узнав о не мелочи – поездке в Париж, Альфред пришел в ярость. Без него! С каким-то молодым художником! Ни за что! Никогда! Словом, Уайльд остался в Лондоне, а Обри собрался в мае поехать в Париж с Мэйбл и Пеннеллами.

Разочарование, которое он мог испытывать, немного компенсировала перспектива сотрудничества с Оскаром по возвращении из Франции. Похвала Уайльда, статья и иллюстрации в *The Studio* и успех на выставке Клуба новой английской живописи способствовали тому, чтобы Джон Лейн заказал Бердслею серию из 10 полосных иллюстраций для англоязычного издания «Саломеи». Какая другая работа могла стать более волнующей и богатой возможностями? Обри сразу согласился. Он уже многое перенял от Уайльда. Лейн предложил ему 50 фунтов, но Бердслей попросил выплатить гонорар в гинеях, что считалось высшим шиком. Дуглас не захотел оставаться в стороне и взялся за перевод. Бердслей собирался в Париж, воодушевленный открывавшимися перед ним горизонтами [8].

Перед отъездом ему предстояло решить несколько неотложных задач. По условиям его договора с Дентом относительно «Смерти Артура» к 15 апреля следовало предоставить иллюстрации к двум главам книги – IV и V, которые составляли вторую часть серийного издания. Тем временем Кейли

из *Pall Mall Magazine,* вероятно под влиянием статьи в *The Studio* и успеха рисунков Бердслея на выставке, обратился к нему с просьбой проиллюстрировать рассказ в жанре ужасов. Обри получил текст «Поцелуя Иуды» в Брайтоне, куда отправился навестить старых друзей. Кинга в городе не было, но Бердслей хотел встретиться с Пэйном и Маршаллом. Он вообще любил свою alma mater.

Сроки действительно поджимали, и Обри сказал, что сделает эти рисунки во Франции. Это было явным позерством. Его поездка таким образом приобретала профессиональный оттенок, тем более что Пеннеллы тоже брали с собой работу: Джозеф готовил серию гравюр о горгульях Нотр-Дама, а Элизабет делала обозрение парижских салонов для *Fortnightly Review.*

Обри, Мэйбл и Пеннеллы пересекли Ла-Манш в начале мая. В Париже они поселились недалеко от Лувра, в гостинице с забавным названием *Hôtel de Portugal et l'Univers,* любимом месте Пеннеллов. Чопорный Бердслей был сконфужен объятиями и крепким поцелуем консьержки, которая вела себя с Джозефом и Элизабет очень непринужденно.

В Париже жило множество англоязычных художников и писателей, приехавших покорять столицу мировой культуры. Сейчас, в преддверии открытия выставок, они просто заполонили город. Здесь были, в частности, Чарлз Уибли, Р.Э.М. Стивенсон, К. У. Фурс и Джеймс Гатри, но Обри заинтересовали не они, а молодая супружеская чета из Америки, Генри и Алина Харленд.

Писатель Генри Харленд фантазировал не только на страницах своих произведений. Ему недавно исполнилось 32 года, но он уже несколько раз выдумал свою биографию. То Генри утверждал, что родился в Санкт-Петербурге, рос в Риме, а образование получил в Париже… То он намекал, что является внебрачным сыном императора Франца-Иосифа… То сообщал о том, что собирается стать священником… Он редко упоминал, что на самом деле родился в Нью-Йорке, а его первым литературным успехом была серия новелл о жизни евреев, написанная под псевдонимом Сидни Луска. В Европу вместе с молодой женой он приехал в 1891 году. Супруги любили Париж, но поселились в Лондоне, и Харленд стал публиковать рассказы в английских еженедельниках. Первый сборник «Пропавшая мадемуазель» выпустил Хейнеманн, и вскоре его примеру последовали другие. Природная жизнерадостность и тонкое чувство юмора Харленда помогли ему завести множество друзей, а слабое здоровье (он, как и Бердслей, болел туберкулезом) вызывало у всех, кто о нем знал, сочувствие. В литературных источниках есть упоминания о том, что Обри встретился с Харлендом случайно, в приемной

хирурга Саймса Томпсона, но теперь известно, что их познакомил Джозеф Пеннелл весной 1893 года [9].

На открытии нового салона на Марсовом поле царил ажиотаж. Все разглядывали Уистлера и Пюви де Шаванна. Люди отталкивали друг друга, чтобы увидеть проходивших мимо Золя и Каролюс-Дюрана. Жадные взоры выискивали знаменитостей. Впрочем, некоторые обратили внимание и на картины.

Бердслей заранее подготовился к выходу на эту переполненную сцену. Часть своего заработка он потратил на обновы. В то время как все посетители оказались на разных полюсах – традиционный гардероб и экстравагантная богемность, Обри сделал собственный выбор. Его костюм был прекрасно оркестрованной симфонией в серых тонах: серые сюртук и брюки, серые перчатки, серый цилиндр. Плюс золотистый галстук и легкая трость в руке. Минус шаркающая походка. Высокий, худощавый, с необычной стрижкой, Бердслей привлек к себе внимание.

Интересных картин оказалось много. Импрессионизм, символизм, пуантилизм – представлены были все современные школы. Берн-Джонс прислал свою «Русалку». Швейцарский символист Карлос Шварбе, изображавший женщин только тогда, когда нужно было представить смерть или страдание, показал еще один причудливый образ того, что будет после жизни. Чарлз Кондер, молодой австралиец, работавший в Париже и впервые выставлявший свои картины, приготовил для салона несколько небольших пейзажей. Кстати, они очень понравились Макколлу.

В перерывах между посещением салонов Бердслей действительно работал. Он быстро закончил иллюстрацию для «Поцелуя Иуды» – замечательный рисунок, простой, но одновременно обладавший зловещей силой, и отправил его в Лондон. Обри старался не обращать внимания на одышку и не раз поднимался на крышу Нотр-Дама, отвлекая Пеннелла от его зарисовок. Во время одного из этих визитов он изобразил Пеннелла в виде Стрикса, самой чудовищной гаргульи собора[59].

Бердслей также поднимался по узкой крутой лестнице в студию Уильяма Ротенштейна в мансарде на Монмартре. Ровесник Обри Ротенштейн, сын торговца из Брэдфорда, уже три года изучал живопись в Париже. Две его картины в импрессионистском стиле, как и работы Бердслея, появились на выставке Клуба новой английской живописи. Благодаря своей кипучей энергии и непоколебимой самоуверенности Уильям прекрасно себя чувствовал в самом центре парижского мира молодых живописцев и литераторов. Он был другом Тулуз-Лотрека и Верлена. Его любил Уистлер.

Бердслей изо всех сил старался завоевать дружбу (и восхищение) Ротенштейна. Сначала тот скептически относился к Обри. Щегольский костюм его не впечатлил, а резкий монотонный голос и нервные манеры Бердслея претили его парижской чувствительности. Он даже усомнился в художественном мастерстве своего гостя, обнаружив в его линиях «что-то жесткое и бесчувственное», а в композиции «нечто мелкое и узкое». Тем не менее неизменная учтивость Бердслея вкупе с новообретенной уверенностью способствовали тому, что вскоре эти сомнения у Ротенштейна рассеялись. Обри прибегнул к такому верному средству, как тонкая лесть. Впоследствии Ротенштейн не раз говорил: «Бердслей проявил большой интерес к моим картинам». Так было положено начало еще одной дружбе [10].

Весенний Париж оказался превосходным местом для отдыха и развлечений. Бердслей, очень довольный успехом и полный планов на будущее, был готов к тому, чтобы получать от них удовольствие. Он пил вино и кофе в Люксембургском саду и в Латинском квартале. Всех лондонских художников и писателей, оказавшихся в «столице искусства», опьянил ее воздух. Они то и дело подшучивали друг над другом, и Бердслей, уже ощущавший себя своим в этом обществе, самозабвенно присоединялся к общему веселью. Он присутствовал на вечеринке, которая началась за столом, стоявшим на улице перед Пале-Рояль, а закончилась в ближайшем ресторане после жалоб кучеров и вмешательства полиции. Однажды при возвращении домой после ночи, проведенной в кабачках на Монмартре, в карету, где был и Обри, набилось так много людей, что на спуске у экипажа отвалилось дно. Кто-то выпал на дорогу… Кто-то успел ухватиться за стенки кареты… Судьба милостива к пьяным – она уберегла всех от увечий.

ALBERT B.

Эскизный портрет Джозефа Пеннелла в образе чудовища из Нотр-Дама (1893)

Присутствие в компании Мэйбл, Алины Харленд и нескольких других женщин придавало обстановке некоторую напряженность, и, вероятно, случалось всякое. Джозеф Пеннелл впоследствии вспоминал об этом так: «Иногда происходили экстраординарные события, и о некоторых из них я даже сейчас не могу рассказать».

Конечно, они поехали в Версаль. Там, возле маленького озера напротив Трианона, Обри, Мэйбл и все другие отлично отдохнули. Они лежали на траве под цветущими каштанами и, по замысловатому выражению Пеннелла, «призывали свои души». Вскоре поблизости появилась группа американских туристов. Чарлз Фурс встал и во всеуслышание объявил, что собирается искупаться в озере. Женщины высказали желание присоединиться к нему, и все сделали вид, что сейчас будут раздеваться. Американцы застыли в изумлении и через минуту ретировались. Возвращаясь в конце дня в Париж, компания подняла на платформе такой шум, что пришлось вмешаться дежурному по вокзалу.

В другой день они устроили экскурсию на лодках в Сен-Клу. Ветер сдувал соломенные шляпы, и не только женщины, но и мужчины повязали головы платками. В таком экстравагантном виде они присоединились к местному свадебному кортежу, а потом, гуляя по парку вокруг старинного замка, изображали статуи богов и богинь. Макколл, работавший над вступлением к книге о росписи на греческих вазах, рассуждал об античном искусстве и мифологии.

Во время этой поездки вообще было много дискуссий на данную тему. О позициях спорящих и содержании некоторых бесед можно судить по обзору Элизабет Пеннелл для *Fortnightly*. Она высказала мнение, что в смысле новых картин и скульптур год был неудачным, но для некоторых полотен нашла слова похвалы. Обзор завершался утверждением, что на самом деле наиболее активны и очень оригинальны лишь те, кто создает только черно-белые рисунки. Элизабет отметила, что развитие фотографии заставляет молодых рисовальщиков стремиться к результатам, с которыми не может соперничать никакая камера. Эта мысль воспламеняла воображение Бердслея. Если «жизненная сила современного искусства» переходит в графику, как предположила миссис Пеннелл, то, возможно, ему и не следует заглядывать дальше.

В последний вечер в Париже, после той самой поездки в Сен-Кло, они пообедали в маленьком ресторане у реки – не в зале, а на террасе. Там стояла клетка с попугаем, который бесконечно повторял: «Après vous, Madame, après vous, Monsier»[60]. У Макколла была при себе «посмертная маска прекрасной утопленницы» – он купил ее в парижском морге. Макколл повесил ее на ближайшее дерево, а Обри и Мэйбл «отдавали ей почести» в некоем причудливом ритуале. Поистине фантасмагория [11].

Бердслей явно старался выделиться среди остальных, но это не всем было по душе. Манерность и намеренно провокационные высказывания о живописи и литературе мало кому нравились. Его презрительное замечание о «бессмысленном следовании устаревшим принципам и соблюдении таких же законов» привело к жаркому спору со Стивенсоном и Гатри. Стивенсон, написавший для первого выпуска *The Studio* статью с опровержением некоторых тенденций в современном искусстве, взял покровительственный тон. Он глубокомысленно рассуждал о достоинствах традиции и часто повторял: «…в мое время», подчеркивая, сколь велика дистанция между ним и «юным» Обри. Бердслей был этим очень раздражен.

Кстати, его первая встреча с Уистлером оказалась малоприятной. Однажды вечером они с Пеннеллом пошли в оперу слушать «Тристана и Изольду». Возвращаясь из театра, друзья увидели Уистлера, сидевшего на веранде Гранд-кафе в обществе какого-то мужчины. Пеннелл подошел поздороваться, а потом представил Уистлеру Бердслея. Мэтр кивнул, но не более того. Обычно доброжелательный к молодым людям, тут он повел себя очень сдержанно, если не сказать неприязненно. По-видимому, Уистлер уже что-то слышал о рисунках Бердслея в первом номере *The Studio.* Когда через день Пеннелл снова встретился с ним, Уистлер среди прочего спросил: «Что вы думаете об этом юнце?» – и, не дожидаясь ответа, тут же вынес собственный вердикт: «Он слишком самоуверен. Я говорю о творчестве».

Пеннелл стал защищать своего молодого друга и попросил разрешения привести Обри на небольшой прием, который Уистлер и его жена устраивали в ближайшее воскресенье вечером. Мэтр неохотно согласился. Второе «явление» Бердслея Уистлеру оказалось таким же неудачным, как первое. Художник его просто игнорировал. Обри тем не менее не стал об этом печалиться. Среди гостей был его поклонник, Пюви де Шаванн. Он сердечно приветствовал молодого человека и пригласил посетить его студию. На приеме также присутствовал Стефан Малларме, уже провозглашенный вождем символизма, которым

Бердслей искренне восхищался, не в последнюю очередь потому, что Малларме практиковал типографский монтаж некоторых своих стихотворений. Именно он впервые – в эстетике восприятия поэтического произведения – заговорил о значении визуального впечатления стихов.

Через несколько дней один богатый англичанин пригласил Бердслея и Пеннелла пообедать в кафе на Елисейских Полях. Такое же приглашение получил и Уистлер. Он его принял, но на обед не пришел. Для Обри это стало тяжелым ударом. В тот вечер он нарисовал едкую карикатуру на Уистлера и подарил ее Пеннеллу.

Да, рассказ Пеннелла о первом неблагоприятном впечатлении, которое Бердслей произвел на Уистлера, выглядит ярко и убедительно, но к нему нужно относиться с некоторой осторожностью. Будучи биографом и другом Уистлера, Пеннелл высоко ценил эту дружбу и стремился представить себя как единственное связующее звено между Уистлером и остальным миром – или, в данном случае, между ним и Бердслеем. Но ведь в Париже были и другие люди, которые могли свести их друг с другом. Один из завсегдатаев парижских салонов вспоминал вечеринку в студии Уистлера, где присутствовал Бердслей, так: «Он мало говорил и большую часть времени что-то рисовал в блокноте». Это свидетельствует о том, что Бердслей был вхож в круг Уистлера, а уж находил ли он там радушный прием, бог весть [12].

Нарушить очарование той весны не могло ничто, и Обри вернулся в Лондон в прекрасном настроении. В июне была опубликована первая часть «Смерти Артура», а также сборник «Острословие» Сиднея Смита и Ричарда Бринсли Шеридана – в нем рисунки Бердслея «удостоились» твердого переплета. «Смерть Артура» распространялась по подписке, а «Острословие» предназначалось для «понимающей» аудитории, поэтому обзоров в прессе было немного, но *The Studio* написал о том, что в «Смерти Артура» главной изюминкой стали иллюстрации и это обещает мистеру Бердслею блестящее будущее в качестве художника-оформителя.

«Острословие» *The Studio* тоже не оставил без внимания. В журнале похвалили гротески Бердслея, сочтя их попыткой символизировать шутки, а не просто иллюстрировать их. Обозреватель сожалел лишь о том, что рисунки были маленькими и это уменьшило художественное воздействие некоторых из них. Сие беспокоило и Бердслея, причем не только в «Острословии», но и в «Смерти Артура». По словам Валланса, Обри вообще был

разочарован качеством печати и тем, до какой степени красота рисунка, к созданию которого он приложил столько сил, утрачивается при чрезмерном уменьшении. Когда Бердслей увидел, что его причудливо детализированный медальон с изображением Мерлина уменьшился почти до размера монеты, его постигло разочарование[61].

Работы по-прежнему было много, но строгие сроки ее сдачи превратились в тягостное бремя. Обри откладывал до последнего дня и часто рисовал в спешке. Как свидетельствует Валланс, по своему характеру Бердслей не был создан для ежедневного усидчивого труда, пусть даже творческого: «Вместо того чтобы развиваться в одном ритме с неторопливым течением времени, его настроения и интересы изменялись и перескакивали с одного места на другое, еженедельно или даже ежедневно, быстро и непоследовательно».

Летом 1893 года настроения и интересы Обри менялись особенно стремительно. Он забросил ежедневную работу для *PMB* и с энтузиазмом взялся за рисунки к «Саломее». Как всегда, новый проект вызвал желание рисовать в новом стиле. Для того чтобы уловить призрачный эротизм пьесы, Бердслей разработал манеру, которую сам назвал мистической. Японские элементы оставались преобладающими, и знакомые символы – розы Берн-Джонса, павлины Уистлера – по-прежнему находили свое место, но использовались теперь значительно меньше. Бердслей помещал фигуры на чистом белом фоне, почти отказался от богато декорированных рамок и делал лишь несколько простых линий даже для создания эффекта драпировок.

Будущий стиль просматривался уже в двух иллюстрациях для *Pall Mall Magazine,* но Росс без колебаний приписал его строгость своему влиянию – он ведь так много сказал о росписи на греческих вазах! Вдохновленный разговором с Макколлом за столиком в парижском кафе, Бердслей внимательно изучил все амфоры Британского музея. Тем не менее «мистический» элемент в его творчестве скорее нужно искать у Карлоса Шварбе и других молодых символистов из континентальной Европы. Кроме того, Бердслей услышал Уайльда, сказавшего, что у Саломеи на каждом рисунке должно быть новое лицо. Он пришел в восторг от этой работы. Обри почти ежедневно приносил свои последние работы в книжный магазин Лейна и Мэтьюза на Виго-стрит – там их внимательно рассматривали и обсуждали. Бердслей говорил Россу, что дело у него продвигается сказочно быстро [13].

Другим радостным событием начала лета стал переезд семьи в новый дом. Заработки Обри (даже при постепенных выплатах, практикуемых его издателями, он получил за 10 месяцев больше

300 фунтов) вместе с деньгами, доставшимися по завещанию мисс Питт, впервые позволили Бердслеям арендовать комфортное жилье. Недолго думая, они въехали в дом № 114 на Кембридж-стрит. По меркам Пимлико, это было весьма достойно. Фасадом дом выходил на западную часть церкви Святого Гавриила, и из окон открывался вид на Варвик-сквер. Арендный договор составили на имя Мэйбл, так как она уже достигла совершеннолетия и не была обременена долгами, в отличие от своих родителей. Внутренней отделкой и обстановкой занимался Обри.

Он обратился за советом к Валлансу, который в прошлом году написал серию статей «Об обстановке и украшении дома», но сдержанность в стиле Морриса, которую тот порекомендовал, не встретила у Обри понимания. Две соседние комнаты на втором этаже были превращены в гостиную. Стены, там, где не стояли книжные шкафы, выкрасили в оранжевый цвет. Полы и двери были черными. Мебель подобрали тоже черную. Портьеры – темные, тяжелые – сделали «на французский манер». Контрастную ноту в цветовую гамму внесла обивка мебели в сине-белую полоску.

Кстати, сама мебель была простой. Обри всегда любил высокие кресла и столы в стиле эпохи Регентства из темного дерева. Все, кто здесь бывал, сошлись во мнении – комната производила впечатление сумрачной, темной и строгой, почти аскетичной. Были и некоторые украшения – белый гипсовый слепок улыбающейся девушки, несколько эстампов в рамах и рисунков самого Обри. Продолжая сочинять миф о себе, он повесил на стену эскиз карнавального шествия, который сделал в восьмилетнем возрасте и подарил деду, и портрет Рафаэля, обозначавший переход к его первому индивидуальному стилю. Существует предположение, что Обри даже переписал этот портрет, чтобы подчеркнуть его оригинальность и новизну.

Главная точка приложения сил Бердслея и Валланса, все-таки поучаствовавшего в оформлении дома, находилась в гостиной, но есть упоминания и о других комнатах, в частности о маленьком кабинете, обтянутом светлой гобеленовой тканью. Это указывает, что оформители ничего не упустили из виду.

Бердслей мало что делал просто так, и возникает искушение интерпретировать его оранжевые стены в гостиной на Кембридж-стрит как аллюзию к знаменитой «оранжевой комнате», созданной Дэз Эссентом, героем романа «Наоборот» Жорис-Карла Гюисманса. Этот декадент, кстати, предпочитал бездействие не из-за лени или отсутствия возможностей, а от глубокого разочарования в действительности. Сам писатель объяснял выбор

цвета так: «Что до этих изможденных, лихорадочных созданий хрупкого сложения и нервного темперамента, чей чувственный аппетит стремится к копченым и остро приправленным блюдам, их глаза всегда предпочитают самый болезненный и раздражающий цвет с кислотным блеском и неестественным великолепием – оранжевый».

Бердслей, несомненно, готов был поиграть и в декадента. Уже усвоивший «кодекс денди», Обри довел свой продуманный антинатурализм до мысли, что работать он может только при свете свечей. Во всяком случае, одна из первых посетительниц дома на Кембридж-стрит обнаружила его рисующим в комнате с опущенными шторами, когда на улице ярко светило солнце. Сначала Обри даже отказался выйти к чаю, который сервировали на маленьком балконе второго этажа, но после того, как Элен отнесла сыну чашку, он вскоре захотел на воздух. Гостья сделала вывод, что ему с самого начала не терпелось вырваться из этой душной комнаты [14].

Декорирование нового жилища заняло у Обри много времени. Он мечтал уехать из Лондона. Вся их компания – Макколл, Торнтон, Харленды и другие – арендовала дом в Сент-Маргерит-сюр-Мер на побережье Нормандии и предложила Мэйбл с братом присоединиться к ним, но обязательства – работа над «Саломеей» и «Смертью Артура» – сделали это невозможным для Бердслея. Мэйбл очень хотела поехать, и решили, что ее будет сопровождать Элен. Письма сестры и матери позволяли Обри незримо присутствовать в Нормандии. Он узнавал не только об играх и развлечениях – пикниках, шарадах и концертах, но и о художественных теориях, обсуждаемых за рюмкой вермута в беседке, увитой плющом.

Чарлз Кондер жил в соседнем отеле, часто виделся с ними и принимал участие в их беседах. Темой одной из оживленных дискуссий послужил рисунок, который сделал один художник из этой компании, чтобы проиллюстрировать статью, написанную Харлендом. Он сетовал на то, что в таких случаях приходится исходить из того, что уже написано о творчестве этого живописца, и ориентироваться на мнение критиков. Макколл подхватил сию идею и предложил создать журнал, где будут публиковаться только репродукции картин и сведения о жизни художников.

Бердслея, кстати, тоже заботила независимость позиции иллюстратора. В своих рисунках он всегда старался избегать прямой связи с текстом и пытался привлечь внимание читателей другими способами. В то лето Обри получил предложение от нового журнала *St Paul's*. Ему планировали заказать серию рисунков на библейские темы в том самом «мистическом» стиле,

и Бердслей задумался о том, как включить в канонические сцены современные персонажи. Такие трюки действительно привлекали внимание аудитории, но главной его целью было достигнуть фактической независимости рисунков от текста. В то время как Харленд и Макколл занимались теорией, Обри уже планировал создать книгу – именно книгу, где будет сюжет! – рисунков вовсе без текста или с небольшим стихотворным сопровождением. Этот проект Бердслей назвал «Маски». В книге должен был быть пролог, написанный от лица Пьеро, под маской которого Обри видел себя самого. Он думал, что сможет убедить издателя *St Paul's,* имевшего сатирическое приложение *Pick-me-up,* выпустить серию таких книг, и видел «Маски» первой из них. Обри надеялся, что стихи напишет Росс, однако этот замысел так и остался нереализованным [15].

Что же отвлекло Бердслея? Из Парижа приехал Уильям Ротенштейн. Джон Лейн заказал ему 12 литографических портретов оксфордских знаменитостей. Ротенштейн обосновался в университете, но проводил много времени в Лондоне. Бердслей предложил Уильяму, когда он будет в городе, жить на Кембридж-стрит. Их дружба укрепилась, и теперь они даже иногда работали вместе.

Обри и Уильям сидели по разные стороны черного стола, словно партнеры на переговорах. Бердслей мог одновременно и рисовать, и поддерживать беседу. Они говорили об искусстве. Обри во многом разделял взгляды Ротенштейна, но иногда горячо спорил. Сохранилась запись, из которой можно сделать вывод, что Бердслей в таких разговорах упражнялся во враждебных выпадах против Уистлера, которого защищал Уильям. В этом фрагменте, написанном рукой Обри, «Р» обозначает Ротенштейна.

*Р.* Интересно, чем сейчас занимается мастер?

*Я.* Полагаю, рисует свой портрет в натуральную величину.

*Р.* Ты иронизируешь? Почему? Тебе не нравятся работы Джима? *Entres nous*[62], мне он дал очень многое.

*Я.* Да, я знаю. Ты страдаешь от жестоких приступов уистлеровской белой горячки.

Ротенштейн дождался возможности ответить, когда они обсуждали Берн-Джонса. В последнее время о великом прерафаэлите говорили все меньше, и теперь Бердслей утверждал, что как художник он был слишком оторван от жизни, хотя как мастер композиции остается неподражаемым. Ротенштейн тут же съязвил: «Подражаемым, Обри. Тебе ли не

знать! Вполне подражаемым!» Стрела так точно попала в цель, что этой остротой стал пользоваться и сам Бердслей.

Такие диалоги в полной мере соответствовали духу дружбы и остроумия, который поистине был духом Бердслея. Подобные отношения одновременно подразумевали дружескую поддержку и создавали атмосферу соперничества, где власть авторитетов признавалась и вместе с тем ниспровергалась, хотя манера, свойственная для такого общения и времяпрепровождения, часто была заимствованной у тех же самых авторитетов, таких как Уистлер и Уайльд.

В 1893 году сие содружество только начало формироваться. Росс являлся его членом, но, будучи критиком, а не художником, он находился, что называется, с краю. Вскоре Ротенштейн объявил о том, что нашел человека, который может стоять в центре. В Оксфорде он познакомился с Максом Бирбомом, который тогда заканчивал Мертон-колледж. Бирбом был сводным братом знаменитого актера и антрепренера и театрального режиссера Герберта Три. Макс общался с Уайльдом и перенял у того тягу к позерству. Парадоксальный юмор у него был и свой. Благодаря остроумию, оригинальным карикатурам и статьям о стиле в современной одежде он стал звездой студенческого периодического издания *Spirit Lamp*. Ротенштейн считал Макса самой яркой личностью в Оксфорде. Уильям привел своего нового друга на Кембридж-стрит и познакомил с Бердслеем. Между молодыми людьми мгновенно возникла симпатия, которая быстро переросла в крепкую духовную связь. Их очень позабавило то, что разница в возрасте у них составляла всего три дня – младшим оказался Обри. Оба восхищались талантами друг друга и уважали некоторые различия в мнениях.

Бирбом обеспокоился, узнав, что у Обри есть серьезные проблемы со здоровьем, и старался по мере сил сдерживать его лихорадочную энергию. Он восхищался глубокими познаниями Бердслея. Они обменялись дружескими карикатурами. Бердслей комически обыграл трехдневную разницу в возрасте, изобразив Бирбома младенцем в цилиндре, тогда как сам он был в чепчике, и для того, чтобы заверить нового друга в их «бессмертии», добавил этот рисунок к последней серии иллюстраций для «Острословия».

Ротенштейн полностью освоился в художественном и литературном мире Лондона. Кроме того, он ввел Бердслея в круг золотой молодежи того времени. Уильям представил его членам Клуба рифмачей (*Rhymer's Club*), в который входили, в частности, Уильям Йейтс (один из его основателей), Лайонел Джонсон, Эрнест Доусон и Артур Саймонс – литераторы разнообразных

дарований. Каждый из них искал свой путь разрыва с традицией викторианского стихосложения. Уильям привел Обри в «Долину» – дом рядом с Кингз-роуд, где жили Чарлз Рикеттс и Чарлз Шэннон, художники, посвятившие свою жизнь работе и друг другу. Они время от времени выпускали журнал *Dial,* где их гравюры, выполненные в текучей прерафаэлитской манере, соседствовали со статьями о разных аспектах современной культуры, в первую очередь французской.

Стать своими людьми в «Долине» хотели многие. Оскар Уайльд называл ее единственным домом в Лондоне, где никогда не бывает скучно. Рикеттс восхищался Уайльдом. Он делал обложки, фронтисписы и иллюстрации практически ко всем его книгам, и это могло послужить преградой для общения с молодым художником, работавшим сейчас над «Саломеей». Есть основания полагать, что отношения между Бердслеем и обитателями «Долины» не сложились [16].

Обри доставляли большое удовольствие воскресные утренние собрания в студии Уилсона Стира на Чейн-Уолк, где оживленные дискуссии вели импрессионисты из Клуба новой английской живописи. Особенно интересен ему был Уолтер Сикерт, лидер и теоретик этой группы.

Бердслей продолжал встречаться с Уайльдом. Вместе с ним, Россом и, конечно, Альфредом Дугласом он несколько раз ходил смотреть «Женщину, не стоящую внимания». То, что Оскаром был увлечен и Бирбом, лишь обостряло интерес Бердслея. Оба упражнялись в остроумии в разговорах о мастере, заимствуя темы для веселья и у него самого. В письмах Бирбома его университетскому другу Реджинальду Тернеру есть много таких отголосков, а в письмах Бердслея того времени уже ощущаются стилистическая уверенность и растущее честолюбие. Уайльд был доволен этими попытками подражания. Он их, конечно, ожидал. Неистовому Оскару доставляло удовольствие видеть рядом собственные «отражения». Он познакомил своих молодых друзей с Фрэнком Харрисом, редактором *Fortnightly Review.* Иногда они все вместе обедали и к компании часто присоединялся Ротенштейн.

Вероятно, Бирбом представил Бердслея Аде Леверсон, хозяйке литературного салона. Мистер и миссис Леверсон, которой тогда было немногим больше 30 лет, жили в Южном Кенсингтоне. Кстати, Уайльд называл Аду остроумнейшей женщиной в мире – ее игривые колкости очень оживляли это мужское общество.

Самые тесные отношения у Бердслея сложились с Ротенштейном и Бирбомом. Их роднил дух товарищества и общих

честолюбивых устремлений… Раньше такая духовная связь у Обри была с Кокраном и Скотсон-Кларком[63].

В сей радостной обстановке Бердслей встретил свой двадцать первый день рождения. Он многого достиг и был уверен, что добьется еще большего. Его здоровье в последние несколько месяцев не ухудшалось. Безусловно, все это вселяло в Обри оптимизм.

Лейн был очень доволен Бердслеем и побуждал его рисовать еще и еще. Хотя работа над «Саломеей» не закончилась, он заглядывал вперед и согласился издать «Маски» со стихами Бирбома. Наряду с этим Лейн заключил с Бердслеем договор на создание обложек и фронтисписов для «Языческих записей» Кеннета Грэма и сборника новелл Джорджа Эджертона[64]. Бирбом тем не менее не раз говорил, что Лейн не способен оценить более тонкие аспекты мастерства Бердслея. По его словам, как-то раз издатель сказал: «Как мне повезло с этим молодым Бердслеем! Только посмотрите на технику его рисунков! Какое мастерство! Он *никогда не выходит за рамки!*» Может быть, это и выдумка, но замечание можно считать характерным. И если художественный вкус Лейна был ограниченным, то его коммерческая хватка и умение рекламировать и продвигать товар не вызывали сомнений. Он понимал потенциал своей восходящей звезды и высоко ценил Ротенштейна и Бирбома. Трое друзей сделали Лейна объектом для своих шуток, но его практичность пошла им на пользу.

На день рождения Лейн подарил Бирбому два пробных оттиска иллюстраций к «Саломее». Праздновали совершеннолетие в «Короне», где собирались молодые поэты из Клуба рифмачей и другие представители лондонской богемы. Там был и Артур Саймонс, музыкальный критик и поэт. Его сборник «Силуэты», выпущенный Лейном в июне, вызвал скандальное неодобрение, к немалому удовольствию издателя. Саймонс являлся апологетом поэзии не «идей», а «впечатлений и ощущений», не традиционной красоты, но «странных» форм. Он обращался за вдохновением к стихам и своих последователей и, хотя некоторые критики называли его декадентом, принимал это определение как комплимент. Саймонса многое могло сблизить с Бердслеем, но их встреча в «Короне» оказалась неудачной. До разговора дело не дошло, а с виду Саймонс посчитал художника самым неприятным и жеманным молодым человеком из тех, кого он когда-либо встречал [17].

Тем не менее Бердслей уже нашел свое место в культурном контексте, очерченном Саймонсом и теми, кто ругал его «Силуэты». Связь с Францией была прочной. В середине августа в

парижском *Le Livre et l'Image* вышла короткая, но лестная статья о нем и его работах. 25 августа на первой полосе лондонского еженедельника *Morning Leader* был напечатан материал о Бердслее с его портретом. Автор назвал молодого художника умным символистом. Обри остался доволен таким проявлением внимания к его персоне, но притворно ужаснулся «жуткому» портрету и тому факту, что указали его возраст. Он понимал, что с газетами и журналами можно (и нужно) заигрывать. Он хотел подольше оставаться блестящим молодым дарованием, а тут вдруг говорят, что ему *уже* 21 год! В *Morning Leader* также упоминалось, что скоро читатели увидят более полный обзор творчества Бердслея. Критическую статью о нем пишет Теодор Вратислав.

На следующей неделе в *The Artist and Journal of Home Culture,* редактором которого являлся Чарлз Кейнс Джексон, под псевдонимом Пастель появился материал «Некоторые рисунки Обри Бердслея». Джексон был другом Глисона Уайта, и вполне возможно, что тот стал инициатором публикации этой статьи.

Рассуждения Вратислава в *Morning Leader* почти исключительно основывались на рисунках, опубликованных в *The Studio.* В целом автор высказывал благожелательное мнение. Он отметил некоторые недостатки в технике Бердслея, но оправдывал их чрезвычайной молодостью художника. Самому Вратиславу, кстати, тогда было 22 года.

В *Morning Leader* Обри назвали символистом, но Вратислав считал его декадентом. Приписывая Бердслею традиции французской культуры, он обратил внимание на любопытный факт: при бесспорном влиянии современного французского искусства на английскую литературу это влияние остается почти незаметным в английской живописи. Вратислав назвал Гюстава Моро, Одилона Редона и Фелисьена Ропса соратниками Гюисманса и Верлена в области изобразительного искусства. В Англии литературное декадентство Оскара Уайльда, Джона Грея и Артура Саймонса не находило отражения в живописи до тех пор, пока часть этой пустоты не заполнили рисунки Бердслея.

Художественная критика питает отвращение к вакууму. Вратислав ощутил «пустоту», посмотрел по сторонам и увидел Бердслея… Остросоциальная дискуссия о «современном неврозе, тяге ко всему странному и извращенному и восхищении декадентским стилем», которая ранее была ограничена литературой, теперь, с помощью Бердслея, могла распространиться на живопись. Вратислав оставил без внимания иллюстрации к «Смерти Артура», сосредоточившись на ужасах «Саломеи», загадочности «Зигфрида», карикатурном демонизме

«Мадам Сегаль» и жуткой жестокости «Поцелуя Иуды». По его мнению, в этих рисунках Бердслей представил сконцентрированный «невроз эпохи» и удовлетворил собственную потребность в «странном». Этот вердикт гарантировал Бердслею место в центре «культурной» сцены. Несмотря на то что статья была напечатана в специализированном художественном журнале, она заложила фундамент будущей широкой дискуссии о художнике и его творчестве [18].

Элен и Мэйбл вернулись из Франции в начале сентября полные восторгов и идей. Дружба с Харлендами, начавшаяся в Париже и окрепшаяся в Сент-Маргерит, продолжилась в Лондоне. Миссис Бердслей, ее сын и дочь стали постоянными гостями на субботних вечерах, которые Харленды устраивали у себя на Кромвел-роуд.

Бердслеи, которые жили теперь комфортно, тоже решили участвовать в светской жизни как хозяева салона. Их приемным днем стал четверг. В соответствии с требованиями этикета, приглашения подписывала Элен, но принимали гостей ее дети. Мэйбл, по свидетельству некоторых друзей, надевала платья в стиле дам с картин великих мастеров Возрождения, сидела в гостиной на стуле с высокой резной спинкой и поднималась, чтобы приветствовать каждого нового гостя, с изящной, хотя и немного манерной учтивостью. Обри сам предлагал собравшимся чай и пирожные, подчеркивая непринужденность обстановки. Макс Бирбом писал, что на этих неформальных, почти интимных приемах его друг проявлялся со своей лучшей стороны. Вычурность исчезала, и всем была видна врожденная доброта Бердслея.

По словам Бирбома, на каждом приеме из рук в руки передавались три или четыре рисунка Обри. Бердслей расцветал от похвал своих старых и новых друзей. На Кембридж-стрит бывали не только его собратья по художественному цеху – Бирбом, Ротенштейн, Росс, Сикерт, Стенбок и другие, – но и бывшие сослуживцы из страховой конторы. Мэйбл приглашала знакомых преподавателей из Политехнической школы. Один раз четверг посетил Оскар Уайльд. Как-то зашел Фрэнк Харрис.

Винсент в этих светских собраниях участия не принимал. Судя по всему, переезд на новую квартиру совпал с очередным охлаждением отношений между ним и Элен. Отсутствие главы семьи становилось причиной разных домыслов – о разводе с женой, о его отсутствии в Лондоне и даже о его… смерти [19].

Обри наслаждался каждым моментом свободы и пришедшей славы, но шокировать окружающих это ему не мешало. В сентябре

он написал Лейну, на неделю уехавшему в Париж вместе с Ротенштейном, что собирается отправиться в ресторан наряженным как уличная девка и устроить настоящий кутеж. Неизвестно, было это просто неуместной шуткой или Обри осуществил свой план. Есть намеки, указывающие на то, что Бердслею действительно нравилось носить женскую одежду: на двух опубликованных карикатурах он изображен в таком наряде, а в пародийном скетче Ады Леверсон для журнала *Punch* имелся персонаж по имени Малыш Бомонт, в котором просматриваются черты Бердслея и Бирбома, не раз говорившего в узком кругу, что питает слабость к женским платьям. Впрочем, все это представлялось как комедия. На одном из рисунков Бердслея того времени изображена модно одетая девушка и стоит подпись «*Il était une bergère*». По-французски это значит «Была одна пастушка» (название популярной песни из репертуара Иветты Жильбер), но где-то фразу ошибочно перевели как «Был один пастух» и решили, что на рисунке изображен мужчина, одетый в женское платье. Стало быть, сие – символ горестного состояния современных нравов и извращенных предпочтений молодых людей, в круг которых входил и Обри Бердслей.

Здесь нужно быть осторожными в оценках. Возникает искушение толковать интерес Бердслея к женской одежде как признак его неустойчивого эмоционального состояния, но, наверное, правильнее будет соотнести это с его любовью к театральным эффектам и грубоватым шуткам. Обри часто был легкомысленным даже при выборе повседневной одежды. Стремясь подчеркнуть свою юность, он снова стал носить черный пиджак до пояса в виде фрака без фалд – яркую примету студентов Итона и рубашки с отложным воротником. Один репортер заметил: «Этот способ подчеркнуть художественную индивидуальность не хуже любого другого, и он действительно создает вполне определенное впечатление». Одевшись так, Обри пришел в гости к Генри Харленду и представился мастером Тиббеттом. Харленду понадобилось несколько минут, чтобы узнать в высоком юноше, облаченном в «итонский» пиджак, Бердслея, а Обри был в восторге от своей выходки [20].

Это «хочу и буду» все заметнее проявлялось и в его рисунках. Иллюстрации к «Саломее» открывали широкие возможности для художественных вольностей, но той осенью они стали не единственной причиной конфликта с издателем: договор на иллюстрации к Лукиану для *Lawrence & Bullen* Дент расторг. Бердслей предоставил лишь пять рисунков, три из которых были отвергнуты, вероятно из-за их непристойности.

Между тем он был бы рад сохранить эту работу и отказаться

от некоторых других обязательств. В конце сентября недовольство всем, что было связано со «Смертью Артура», достигло кульминации, и Обри объявил о своем намерении отказаться от дальнейшего сотрудничества, хотя он сделал только половину иллюстраций.

Элен пришла от этого в ужас. Она тайно написала Россу, умоляя его повлиять на Обри, воззвать к его здравому смыслу. «Чудовищно, что он даже думает о том, будто может вести себя так безответственно, – сокрушалась она. – Его работа над “Смертью Артура” сейчас действительно не совсем ладится, но Обри сам виноват в этом. Это капризы и нежелание прилагать усилия, чтобы переделать то, что ему якобы не нравится… Впрочем, дело даже не в этом. Он связан договором, а мистер Дент, как и его подписчики, потратил деньги на проект. Если Обри откажется от своих обязательств, это будет позором для него». Подобное поведение заслуживало у Элен самой суровой оценки – джентльмен так поступить не мог. Мать сожалела о том, что ее сын уже взрослый и ему нельзя дать розог, и полагалась на то, что Росс и Валланс пристыдят его и заставят вести себя подобающим образом.

В конце концов здравый смысл и чувство долга возобладали. Надо полагать, угрозы Обри вообще были не совсем серьезными. Обозначив таким образом свой протест, он неохотно вернулся к работе над «Смертью Артура». В следующие восемь или девять месяцев каждая новая серия иллюстраций давалась ему со все большим трудом. Бердслей не укладывался в оговоренные сроки. Он приводил фантастические оправдания, уверял, что закончил делать рисунки, к которым даже не приступал, а потом напрягал все силы и работал с утра до вечера. Не дождавшись обещанного, Дент посылал на Кембридж-стрит курьера в надежде все-таки получить иллюстрации или даже приезжал за ними сам.

Однажды после отчаянного призыва от издателя Элен поднялась наверх, чтобы вразумить сына, и обнаружила его лежащим в постели. На упреки матери Обри ответил стихами:

*Пребывает художник в прострации.*
*Он для Мэлори слал иллюстрации,*
*Захотели еще.*
*Он ответил: «Зачем?*
*Вам достаточно для демонстрации!»*

Отношение Бердслея к тексту Мэлори становилось все более

высокомерным и пренебрежительным. Обри сказал Россу, что роман кажется ему слишком затянутым, а вскоре сознался, что так и не потрудился прочитать книгу до конца.

В попытке сделать страдания своего иллюстратора не такими сильными, Дент пересмотрел условия договора и позволил ему делать по пять иллюстраций на разворот вместо десяти полосных. Это избавило Бердслея от разработки новых сюжетов и позволило ему рисовать лишь половину каждой декоративной рамки – вторая половина зеркально воспроизводилась при печати. Но признаки нежелания заниматься этим проектом остались заметными: в двухполосной иллюстрации *«La Beale Isoud at Joyous Gard»*[65] можно увидеть композицию оригинального рисунка – в правой части Бердслей вместо группы фигур оставил одну женщину, да и та стоит спиной. Разумеется, это могло быть выстраданным решением художника, долго думавшего над смыслом – если не текста, то хотя бы своего рисунка, но в первую очередь в голову приходят мысли о том, что он просто спешил.

Денту все чаще приходилось повторно использовать иллюстрации, открывающие главу, чтобы набрать требуемый объем. Особенно часто это стало повторяться во второй половине книги. Впрочем, иногда на Обри снисходило вдохновение. Среди заглавных рисунков к последней части есть интересные работы, но средневековый дух ранних иллюстраций становился все более упрощенным, а их общий тон – чрезмерно чувственным. Взаимосвязь между рисунками, открывающими главы, и текстом, которая с самого начала была косвенной, подчас становилась случайной, а то и произвольной.

Те, кто рассматривал Бердслея как наследника традиции прерафаэлитов, готового поддержать ее, начали сомневаться в нем. Особенно остро этот удар переживал Валланс. По его мнению, Обри поддался влиянию новых интересов, знакомств и увлечений: «Уличная живопись под названием импрессионизма, изображение чудовищных и искаженных форм под названием японской живописи и все самое неискреннее и развращенное в работах французских декадентов увлекли Бердслея в сторону от истинного пути».

Пренебрежение Обри взятыми на себя обязательствами также стало причиной ухудшения отношений с Берн-Джонсом. Бердслей продолжал бывать у него, но, когда Берн-Джонс спросил, как продвигается работа над «Смертью Артура», ответил, что будет чрезвычайно рад, когда она закончится. Берн-Джонс поинтересовался, зачем он при таком отношении вообще взялся иллюстрировать Мэлори, и Бердслей не отказал себе в злорадном удовольствии сообщить учителю, который никогда не испытывал

материальных затруднений и ни в чем себя не ограничивал, о своем чисто коммерческом интересе. Он сказал, что взялся за работу, потому что получил предложение от издателя, а не из-за любви к Мэлори, и добавил, что терпеть не может его роман, как и все, связанное со Средневековьем.

Бердслей не мог не понимать, что эти слова ранят Берн-Джонса, но силу удара не рассчитал – художник расстался со своим бывшим подопечным. «Я совершенно ясно дал понять, что больше не хочу его видеть», – сказал он [66].

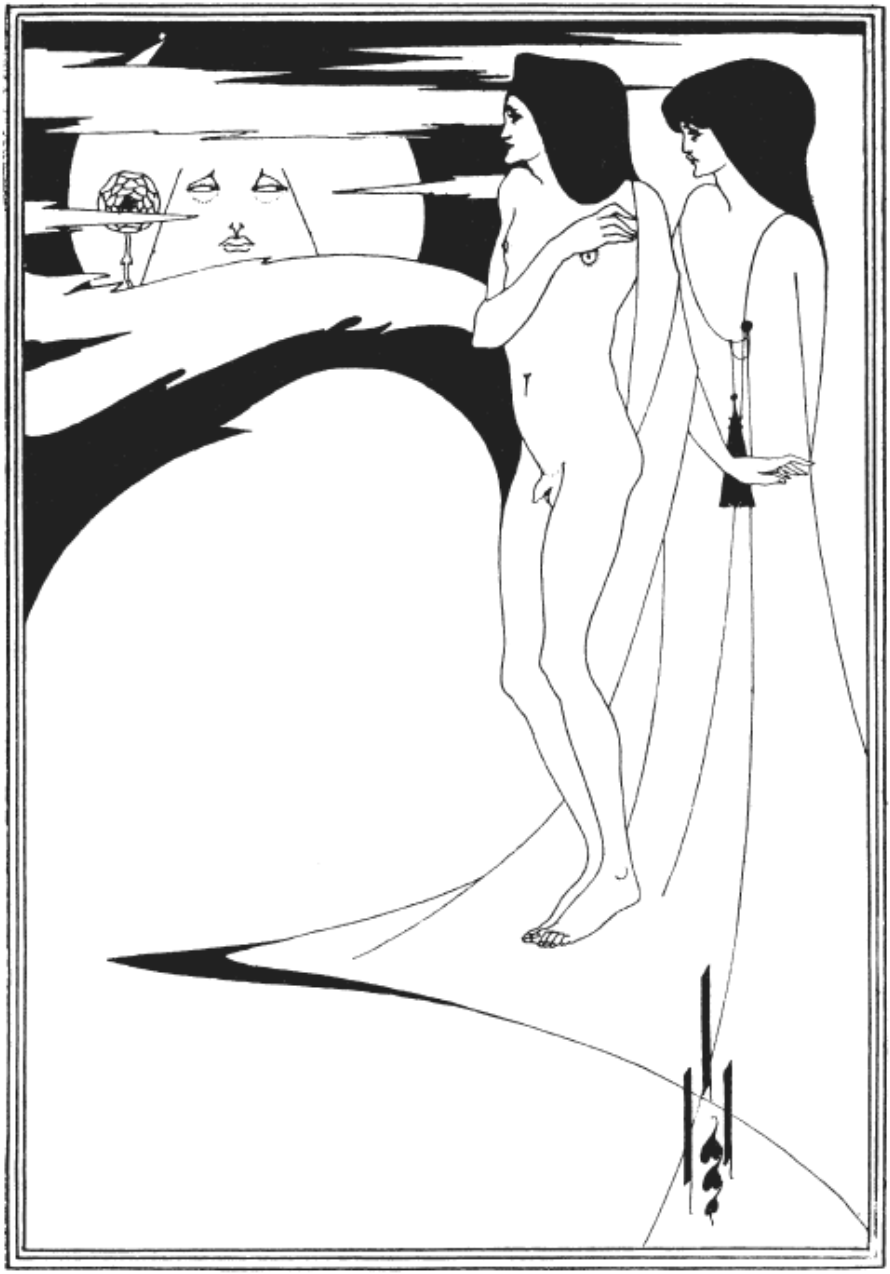
Поведение Бердслея было неумным и мелочным. Он, очевидно, придерживался другого мнения, руководствуясь изречением Уайльда, что в искусстве *il faut toujours tuer son pere* [67]. В безжалостной откровенности слов, сказанных во время последнего визита Бердслея в Гранж, просматривается нечто, похожее на отцеубийство [21].

Между тем Бердслей попытался «убить» и Уайльда, хотя здесь приемы были более тонкими. В словесных ристалищах с Ротенштейном и Бирбомом он постоянно подшучивал над манерами Уайльда. Обри высмеял ставшую притчей во языцех эрудицию и оригинальность автора «Саломеи» в рисунке «Оскар Уайльд за работой», где драматург, сидевший за столом, был изображен в окружении «вспомогательных пособий»: Библии, сочинений Суинбёрна и Готье, «Трех повестей» Флобера и, самое главное, справочников – англо-французского словаря и словаря французских глаголов для начинающих учить этот язык. Он теперь часто включал карикатуры на реальные персонажи в свои работы. Уайльд в венке из виноградных листьев появился в образе Бахуса на рисунке, открывающем очередную главу «Смерти Артура» (книга XI, глава 4), и на фронтисписе, нарисованном для сборника пьес Джона Дэвидсона. Когда обозреватель *Daily Cronicle* предположил, что последняя карикатура была ошибкой вкуса, Бердслей поспешил ответить, что Уайльд, безусловно, достаточно красив даже для того, чтобы выдержать испытание портретом. Он оставил без внимания предположение, что персонификация Уайльда как бога виноделия отражала одну из вредных привычек драматурга, хотя неистовый Оскар, измученный капризами Альфреда Дугласа, в последнее время действительно много пил.

Бердслей включил завуалированные карикатуры на Уайльда даже в иллюстрации к «Саломее». В изображении драматурга, одетого магом и возвещающего о прибытии Иродиады и ее свиты, есть элемент драматической иронии. Но более изощренным и коварным приемом было неоднократное появление черт автора

на лике Луны – бедной печальной Луны, которая по ходу пьесы снова и снова уподоблялась безумной пьяной женщине, повсюду ищущей любовников. Судя по всему, Бердслей переводил строгий символизм пьесы на менее возвышенный уровень, создавая образ Уайльда как несчастного в своей страсти сластолюбца. Он также сбивал внутреннее эротическое напряжение драмы, внедряя в свои рисунки скрытые непристойности. То, чего Уайльд пытался достичь с помощью стихов на грани слова, которое еще может быть сказано, Бердслей просто низвел до озорства.

Конечно, Уайльда эти выходки раздражали. За его саркастическими замечаниями о художественном мастерстве Бердслея скрывалась глубокая обида. По словам Оскара, оно было похоже на абсент – так же удивляло фактом своего существования среди других напитков. Он не снисходил до того, чтобы жаловаться на карикатуры, но считал грубые подробности раздражающе докучливыми, словно непристойные каракули, которые рано созревший мальчишка рисует на полях тетради с прописями. Уайльд искал объективные обоснования для своего недовольства и не раз говорил Риккетсу, что рисунки Бердслея слишком «японские» для пьесы, написанной в «византийской» манере. Независимо от того, насколько справедлив этот вердикт, за ним стояло тревожное осознание того, что Бердслей является не столько его учеником, сколько соперником: иллюстрации угрожали «затмить» текст.



«Женщина Луны» – иллюстрация к «Саломее» (1893). Бердслей придал луне карикатурные черты Уайльда

Между талантом обоих – драматурга и художника – и того, что они готовы были предложить публике, существовало

фундаментальное различие, становившееся все более очевидным. По сути дела, Уайльд был сентиментальным романтиком. Он, безусловно, находился в зените своего творческого успеха, но скандальная слава из литературных произведений перешла в жизнь. Связь Уайльда с Дугласом эпатировала общество. Он тратил свои деньги и время на то, что не могло не вызывать осуждения. Бердслею сентиментальность и романтизм были чужды. По замечанию их общего друга, Оскар любил багрянец и золото, а Обри не знал других цветов, кроме черного и белого. Такое разное восприятие, и здесь речь идет не только о палитре, неизбежно приводило к взаимной напряженности.

Хотя внешне отношения между ними оставались дружескими, в них появилось подводное течение – конкуренция и даже взаимное пренебрежение. Уайльд пытался победить в незримом споре с Бердслеем своим остроумием, но злобный оттенок его шуток делал их для Обри почти безболезненными. Сам он высмеивал грубую чувственность Уайльда. Драматург, в свою очередь, к месту и не месту говорил об удивительной асексуальности Бердслея. Он подчеркивал, что тот, очевидно, любит одну Францию: «Наш дорогой Обри – слишком большой парижанин. Он не может забыть, что однажды побывал в Дьепе». Страсть Обри к литературе и его восхищение Александром Поупом получали такой приговор: «Существует два способа не любить поэзию: просто не любить ее, или любить Поупа».

Бердслей на все это только криво улыбался. Для него, действительно хорошо знающего литературу, не было секретом, что в теории живописи и рисунка Уайльд не силен. Это придавало Обри уверенность в собственном превосходстве. Иногда он отпускал по этому поводу язвительные замечания, но по большей части шипы, о которые мог уколоться Уайльд, торчали из рисунков Бердслея.

Лейна немало тревожили такие художественные провокации против Уайльда и будущих читателей. Он опасался, что все это поставит под угрозу коммерческие перспективы издания. Определенная скандальная слава могла принести кое-какие дивиденды, но непристойности на страницах книги мешали открыто ее рекламировать и продавать. Лейн стал изучать рисунки с лупой и, объятый тревогой, иногда находил скабрезности там, где их не было, а очевидное не видел. Даже Бердслей был вынужден признать, что Лейн справедливо отверг первый эскиз рисунка для оглавления: обнаженная женщина, стоявшая на коленях перед фаллическим символом, шокировала бы сначала владельцев книжных магазинов, а потом и всех остальных. Рассматривая «Выход Иродиады», Лейн так

сосредоточился на обнаженной фигуре справа, что не заметил эрекцию у уродливого слуги царицы с другой стороны и то, что подсвечники своей формой больше всего напоминали фаллосы.

Обри обязался представить другой рисунок, пока книга будет в работе. На нем оказался обнаженный паж с причудливо свернутым фиговым листом на чреслах… В четверостишии, которое Бердслей написал на экземпляре гранок, видно неприкрытое ехидство:

*Из-за одной обнаженной фигуры*
*Рисунок не выдержал редактуры.*
*Это было обидно, но им лучше видно,*
*Что будет полезней для нашей культуры.*

Лейн теперь жил как на вулкане. Он снова просмотрел все рисунки и привлек к этому процессу других сотрудников. По утверждению Бердслея, его иллюстрации породили настоящую фронду, во главе которой встал Джордж Мур [22].

Последовали санкции. Хотя книжные блоки уже были составлены, еще три рисунка – «Иоанн Креститель и Саломея», «Туалет Саломеи» и «Саломея дирижирует оркестром, сидя на кушетке» – решили убрать и заменить другими иллюстрациями. Почему эти рисунки подверглись гонениям, понять трудно. Тема стала плодородной почвой для многолетних споров и сплетен, но ответ так и не был найден. Представленная на всеобщее обозрение женская грудь на иллюстрации «Иоанн Креститель и Саломея» или обнаженный паж на рисунке «Туалет Саломеи» не могли быть признаны неприемлемыми – такие же подробности имелись на нескольких оставленных в книге иллюстрациях. Оскорбительный характер «Саломеи на кушетке…» ясен еще меньше. Может быть, его отвергли, так как рисунок перекликался с одним из гротесков для «Острословия», или из-за того, что он не имел отношения к тексту пьесы, или даже потому, что Лейн опасался читательских ассоциаций относительно свечи, которую держала в руках Саломея…

Впрочем, связь между иллюстрациями и текстом нельзя было назвать главной заботой издателя, о чем свидетельствует комментарий Бердслея о рисунках, выбранных на замену. Он, в частности, сказал, что «Черный капот», который поставили вместо «Иоанна Крестителя и Саломеи», похож на современную картинку из модного журнала. Лейну между тем пришла в голову блестящая мысль. Он решил сделать на титуле надпись «Пьеса с

рисунками Обри Бердслея», похоронив саму идею иллюстрирования.

Это была не единственная задача, которую пришлось решать издателю. Уайльд и Дуглас разошлись во мнении относительно качества перевода пьесы. Бердслей поспешил вмешаться. Он заявил, что прекрасно понял все нюансы и может великолепно перевести «Саломею». Судя по всему, Уайльд был настолько разочарован своим сердечным другом как переводчиком, что наступил себе на горло и принял это предложение. Бердслей работал над переводом половину сентября, но к тому времени, когда он показал свой труд Уайльду, раздражение драматурга его художественными шалостями достигло апогея, а размолвка с Альфредом оказалась забыта. Во всяком случае, согласно свидетельству Дугласа, Уайльд назвал вариант Бердслея совершенно безнадежным, а то, что сделал сам Альфред, требующим небольшой доработки. Это стало сильным ударом по самолюбию Обри.

Его здоровье тоже пошатнулось. У него опять несколько раз шла горлом кровь. Обри не поехал к Ротенштейну в Париж, как собирался. Работу над «Саломеей» он продолжил. Одна из подруг Мэйбл вспоминала об этом времени так: «Я разговаривала с сестрой Обри, а сам он работал за столом, иногда оборачиваясь и делая замечания. Потом он резко вставал, прижимал к губам носовой платок и выходил из комнаты. На платке можно было видеть пятна крови…»

Тем не менее драматические перипетии работы над иллюстрациями к пьесе Уайльда дали Бердслею новую возможность упражняться в остроумии. «У меня выдалась горячая неделя общения с Оскаром, Дугласом и компанией, – писал он Россу. – В последнее время число телеграмм и мальчиков-курьеров, приходивших ко мне, стало просто скандальным». Обри с наигранным возмущением описывал Уайльда и Лейна как «поистине ужасных людей». И тут же снова объединяется с Уайльдом, чтобы воспрепятствовать Лейну, который собрался использовать для переплета «совершенно кошмарный… ирландский материал».

Росс в то время жил в Швейцарии, в Давосе. Причиной «эмиграции» стал скандал с участием его самого, Дугласа и некоего 16-летнего школьника, общество которого чрезвычайно нравилось им обоим. Бердслей явно наслаждался атмосферой опасности и общественного неприятия, в которой пребывали его друзья, чуть ли не открыто обвиняемые в содомии. Сам он встал в позу стороннего наблюдателя, удивлявшегося нетерпимости обеих сторон [23].

Конечно, у Обри был интерес к плотским отношениям. Он провел Бердслея по многим «дворикам и аллеям» литературы XVII–XVIII веков. Ротенштейн подарил ему альбом японских эротических эстампов, купленный в Париже. У самого Ротенштейна имелось такое же издание, которое он давал смотреть очень немногим. Каково же было его удивление, когда во время своего первого визита на Кембридж-стрит после возвращения из Франции он увидел на стенах гостиной аккуратно обрамленные эстампы!

Чувственность рисунков Бердслея стала более отчетливой и заметной. Это касалось не только откровенно эротических сцен, таких, например, как танец Саломеи, но и внешне невинных сюжетов. На зимнюю выставку Клуба новой английской живописи он дал стилизованный рисунок «Девушка и книжная лавка». Макколл в своем обзоре для *Spectator* на этот раз был скуп на похвалы и посчитал композицию книжной лавки хорошо организованной, а даму выписанной слишком каллиграфично. Критик из *Public Opinion* увидел гораздо больше.

Он признавал, что изображение лавки обладает восхитительным очарованием рисунка для детской книги, но все остальное вызывало у него сарказм. Девушку критик назвал непонятной японско-египетской фигурой и, хотя в целом оценил рисунок как привлекательный, заметил, что это несомненно привлекательность вырождения и упадка. В завершение своего обзора он написал: «Все эти вещи находятся вне контекста здравого смысла и не могут найти поклонников среди людей с интеллектом и здоровыми представлениями о нравственности». Приблизительно такую же оценку получили три рисунка бельгийца Фелисьена Ропса, работавшего в стиле символизма.

С точки зрения Вратислава, рисунок был хорош по линиям, но навевал неприятные чувства. Бердслей остался доволен этим вердиктом и шутливо писал Россу, что критики считают его апологетом бесполого сладострастия.

На выставке был и портрет «мистера Бердслея» кисти Ротенштейна, который Макколл назвал восхитительно зловещим. Таким образом, зрители могли составить представление о внешности создателя «японско-египетской» фигуры. Сочетание художественного и личного профиля могло о многом им сказать.

Это была эпоха бурного развития прессы. В 90-е годы XIX столетия журналисты уже поняли, что «личные подробности» интересны публике не меньше, чем факты, и их энергия все чаще оказывалась направленной на создание, рекламирование, а иногда и общественное уничтожение новых «личностей». Для

Бердслея в конце первого года его профессиональной карьеры появление на главной лондонской выставке с рисунком, сочетавшим в себе, по мнению критиков, все элементы современного художественного авангарда, было успехом, о котором он даже не мог мечтать. Плюс к этому публика увидела его портрет [24].

В 1893 году легкий налет «вырождения и упадка» не мог причинить вреда репутации Бердслея. Издатель Фишер Анвин оценил все это и поспешил купить «Девушку и книжную лавку» в надежде, что рисунок послужит основой для превосходного плаката. Художественные возможности афишной и плакатной графики были интересной темой. В Англии признавали достижения в этой сфере на той стороне Ла-Манша и желали создать нечто подобное у себя. Такие мысли мало кому не приходили в голову в ноябре, когда в Графтонской галерее открылась, по словам Бердслея, прелестная выставка французских работ. Наряду с впечатляющим собранием произведений прикладного искусства и графики на ней были представлены несколько литографий Пьера Боннара и Эдуара Вюйяра, а также удостоившаяся больших похвал серия плакатов Эжена Грассе.

Бердслей внимательно их изучил. Его неуемное художественное любопытство разогрели воспоминания о Париже. Он просмотрел все современные афиши в Графтоне и начал искать более ранние французские работы. Обри стал собирать книжную серию «Les Artistes Célèbres», выпущенную в Париже издательством *Pearson et Cie,* – книги о творчестве великих и малоизвестных мастеров XVIII века: Фрагонара, Моро (просто восхитительно!), Ватто, династий Кошенов и Сент-Обенов. Он искал их работы и скоро открыл для себя магазин, где сравнительно недорого можно было купить хорошие репродукции.

Мир элегантного отдыха, созданный этими художниками, – *fêtes galantes*[68] и прогулок верхом, балов и фривольных сценок в будуарах – был близок воображению Бердслея. Особенно его заинтересовал Антуан Ватто, личность которого раскрывалась не только в книге из серии «Les Artistes Célèbres», но и в «Воображаемых портретах» главного идеолога эстетизма Уолтера Патера. Ватто тоже болел туберкулезом и не чуждался восточных эффектов. В своих *chinoiseries*[69] он играл с ними примерно так же, как Бердслей играл с элементами японской живописи. Безусловно, влияние Ватто и его современников на Обри не могло быть мгновенным. Чтобы усвоить пройденное, требовалось время.

Бердслей знал людей, считавших творческие идеи того периода далеко не исчерпанными. Молодые поэты Доусон и Грей,

а также Вратислав вслед за Верленом взывали к исчезнувшему миру *fêtes galantes* и художникам, изображавшим то самое прошлое. Бердслея, собственно, художником никто не считал, но если он хотел соперничать, например, с австралийцем Чарлзом Кондером, живущим в Париже, который в сентябре представил на суд лондонской публики в галерее Гупиль несколько воздушных акварелей, напомнивших о придворных забавах, то должен был соответствовать этому званию. Возможно, сие и побудило Обри принять предложение Пеннелла о нескольких уроках, но в его портрете Генри Ирвинга в образе Бекета, созданном в то время, изящество мастеров XVIII века почти незаметно. Бердслей много экспериментировал и с гравюрами, но тоже без особого успеха.

Однажды вечером в мюзик-холле *Empire* он сделал набросок пастелью певицы Ады Лундберг. Вскоре Обри в этой же импрессионистской манере создал эскиз портрета знаменитой французской актрисы Габриэль Режан, вечной соперницы великой Сары Бернар, делившей с ней славу звезды «прекрасной эпохи». Обри нарисовал Габриэль в профиль и посчитал свою работу довольно забавной. Впрочем, все более поздние портреты актрисы (Бердслей сделал их несколько) были выполнены пером и чернилами.

В ноябре Верлен приехал в Англию читать лекции [70]. По обе стороны Ла-Манша его уже провозгласили пророком декадентства, а прибытие поэта в Лондон совпало с публикацией статьи Артура Саймонса «Декадентское движение в литературе», где автор попытался связать воедино некоторые нити этой субкультуры. Выступление Саймонса было частью дискуссии, периодически вспыхивавшей на страницах газет весь предыдущий год. Для одних ее участников слово «декадент» являлось оскорблением, а другие произносили его с гордостью. Все соглашались с тем, что истоки декадентства нужно искать во Франции, хотя исторически оно обозначало культурные явления еще Римской империи II–IV веков, но понятие оставалось слишком расплывчатым. Саймонс решил исправить это и четко определить термин «декаданс». В статье речь шла только о литературе, но она представляла интерес и для художников. У самого Бердслея и у тех, кто был знаком с его работами, она вызвала неоднозначные отклики.

Итак, Саймонс предположил, что литературное декадентство можно разделить на две части – своего рода импрессионизм и символизм. Импрессионисты слова, по мнению автора, пытались раскрыть истину через проявление чувств, а символисты, описанные в более туманных выражениях, показывали суть вещей, увиденных «духовным взором». Он провозгласил, что, раз

декаданс обладает всеми качествами, обозначающими конец великих эпох, которые мы находим в греческом и римском декадентстве, значит, и эпоха, доставшаяся им, тоже великая. Статья была полна определений: «напряженная самоуглубленность», «неустанное любопытство в исследованиях», «чрезмерное усовершенствование того, что уже было усовершенствовано», «духовная и нравственная извращенность». Саймонс писал, что декадентское искусство отражает все настроения и манеры изощренного и пресыщенного общества, но сама его искусственность есть способ оставаться верными природе.

Свои аргументы он подкрепил ссылками на французских писателей, наиболее полно представлявших декадентский стиль: братьев Гонкур, Верлена, Малларме, Метерлинка, который, хотя и был по рождению бельгийцем, писал на французском языке, и Гюисманса, а также включил в этот перечень некоторых авторов из Голландии, Италии, Испании и Скандинавии. Следы этого движения в Англии Саймонс нашел в «болезненной курьезности» прозы Патера и радикальном импрессионизме стихов У. Э. Хенли. Хенли, на самом деле едва ли бывший импрессионистом, а уж тем более радикальным, удостоился особой похвалы за свои стихи о Лондоне. «Быть современным в поэзии, – писал Саймонс, – значит представлять себя и свое окружение… во всем понятной и вместе с тем поэтической форме. Возможно, это самое трудное, но, несомненно, и самое интересное художественное достижение».

Многие термины, которые «узаконил» Саймонс, уже использовали и критикующие работы Бердслея, и те, кто ими восхищался. Эта связь, впервые отмеченная Вратиславом, дала новую пищу для размышлений. Бердслея окончательно причислили к декадентам. Он поддерживал это мнение не только своими рисунками, но и манерами, а также поступками. Тем не менее даже среди декадентов Обри был чем-то особенным. Дело в том, что работы Бердслея никак не выражали его чувства. Другие люди искусства старались передать тончайшие, почти неразличимые оттенки своих ощущений – в литературе, живописи, музыке, а у Обри цветов было всего два: белый и черный. Его рисунки и его личность оказались бесконечно далеки от полутонов, неясных контуров и меркнущего света, столь свойственных декадентам, но это различие лишь начали замечать.

Саймонс, перечислявший апологетов декаданса, почему-то забыл упомянуть Эдгара Алана По, которого многие считали воплощением названного стиля. Бердслей, несомненно, обратил

на это внимание: Эдгар По с недавнего времени занимал большое место в его мыслях. Обри получил письмо из Чикаго – издательство *Stone and Kimble* предложило ему сделать восемь рисунков к новому изданию рассказов По. Бердслей с готовностью согласился и сам назвал сумму гонорара – 5 фунтов за каждый рисунок [25].

Рождественская елка на Кембридж-стрит в том году была украшена невероятным образом. Обри и Мэйбл повесили на нее в том числе карикатуру на Уистлера и томики стихотворений Верлена, один из которых им прислал Макколл.

Впрочем, праздник омрачила новая болезнь Элен. Ей предстояла операция, а потом реабилитация в женской больнице мисс Тайди на Харли-стрит. После того как Элен встала с постели, ее постоянно навещали Обри и Мэйбл, друзья семьи, в частности Герни и Олстены, а также Роберт Росс и Уолтер Сикерт. Друзья Бердслея знали, какое место в его жизни занимает мать [26].

# Глава VI
# Слава и богатство

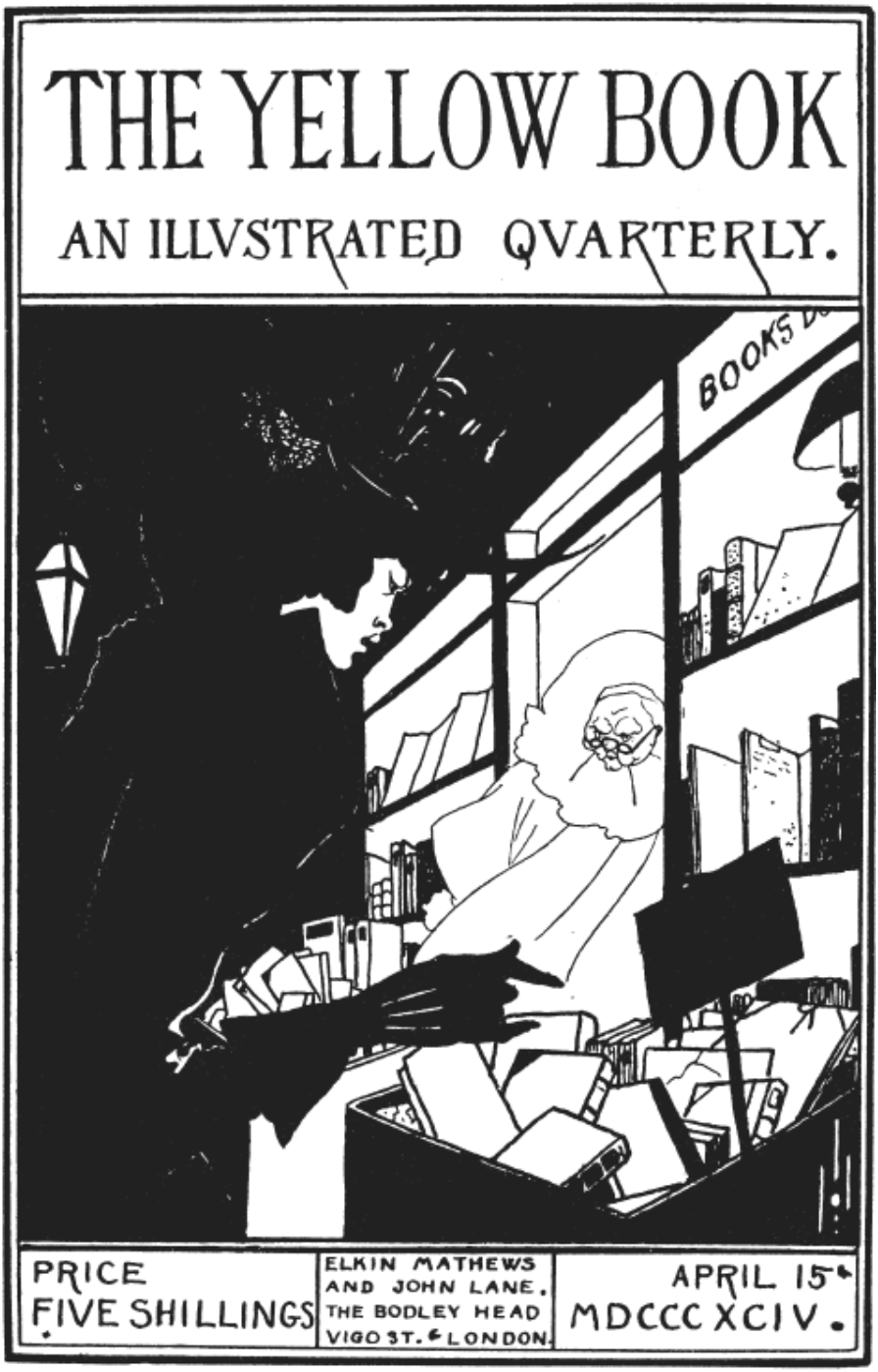



Рисунок для рекламного буклета «Желтой книги» (1894)

В последний день 1893 года Обри и Мэйбл были приглашены на ланч к Харлендам на Кромвел-роуд. На улице стоял один из самых плотных и промозглых лондонских туманов, затопивший улицы и не пропускавший слабый солнечный свет. После ланча все сели в гостиной около камина и стали жаловаться на свои горести: придирки редакторов, скупость издателей и то, как мало осталось понимающей искусство публики.

Скоро добрались и до главной темы – нелепого подчинения живописи, музыки и литературы миру коммерции. Она постоянно обсуждалась прошлым летом в Сент-Маргерит-сюр-Мер и побудила Бердслея к созданию уже упоминавшихся «Масок» и журнала, где репродукции картин и рисунки должны были бы стать «основным блюдом», а текст «гарниром». Идея принадлежала Макколлу, но в последнее время к ней часто обращался Харленд, внеся поправку – издание лучше сделать не только художественным, но и литературным. И конечно, беспристрастным, без похвал и критики. Пусть все решают сами читатели. Бердслей его всячески поддерживал.

Сейчас они обсуждали проект нового ежеквартального журнала, который будет представлять литераторов и мастеров графики как два отдельных мира и обеспечит им самим постоянную интересную работу. Харленд собирался заняться литературной частью, а Бердслей должен был отвечать за художественную. По словам Алины Харленд, вскоре они погрузились в обсуждение практических деталей… Из студии принесли книги, и началось изучение новых и редких изданий. Сразу было решено, что по качеству и достоинствам художественного наполнения новый журнал должен находиться на невиданной ранее высоте.

Потом встал вопрос о названии. У Бердслея возникла нетривиальная ассоциация с туманом за окном. Он предложил назвать журнал… «Желтой книгой» (*Yellow Book*). Оригинальность этой мысли вдохновила всех присутствующих, и название решили оставить по крайней мере до тех пор, пока не найдется что-нибудь получше. О тумане как таковом вскоре забыли – появились другие ассоциации и даже ироническая перекличка с «Голубой книгой», в которой велись записи заседаний английского парламента.

И конечно, нельзя было не вспомнить о дешевых изданиях французских романов – их легко узнавали по характерным желтым обложкам. Издатели сделали литературу общедоступной и очень гордились этим. Друзья решили, что следовать по их стопам не зазорно, и Бердслей открыто признал, что их альманах

будет оформлен как обыкновенные французские романы, хорошо зная о том, что для англичан во французских романах не было ничего «обыкновенного». Произведения Золя, Гюисманса, Флобера и других авторов тревожили воображение британских обывателей, если не ужасали их. Периодическое издание в желтой обложке неизбежно должно было унаследовать эту скандальную славу.

Когда Бердслей предложил сие название в гостиной Харлендов, образ нового ежеквартального журнала существовал лишь в мыслях собравшихся около камина и легко мог рассеяться, словно лондонский туман. Этого не произошло – чуть ли не на следующий день Бердслей и Харленд приступили к претворению своей мечты в жизнь. Они решили обсудить проект с Джоном Лейном, и тот пригласил их на ланч в клуб «Хогарт». Возможно, как впоследствии утверждал издатель, в его кабинете им было бы слишком тесно, но мы рискнем предположить и другое. Похоже, Лейн уже тогда постарался отстранить от обсуждения этой темы собственного партнера – Элкина Мэтьюза.

Бердслей и Харленд, горевшие энтузиазмом и нетерпением, изложили свой план. Лейн сразу понял, что игра стоит свеч. «Мы сели за стол ровно в час дня, – вспоминал потом Харленд. – В пять минут второго Лейн согласился поддержать наше издание, если я стану литературным редактором, а Обри – художественным». Даже с учетом известной склонности Харленда к преувеличениям, Лейн очень быстро принял положительное решение. Не исключено, что он тоже обдумывал идею издания ежеквартального альманаха для «культурной» публики, и, безусловно, он знал о беседах на эту тему Бердслея и Харленда. Впрочем, более важно, что Лейн сразу увидел коммерческую выгоду периодического издания, которое могло стать отличной площадкой для литераторов и художников, уже находившихся в поле его зрения, и точно станет магнитом для остальных.

Им удалось достигнуть согласия по многим вопросам. Во-первых, журнал будет оформлен не менее красиво, чем книга. Во-вторых, живопись и литература будут представлены независимо друг от друга. В-третьих, подбирать материалы нужно, не принимая во внимание их «злободневность». В-четвертых, оно же во-первых, Оскара Уайльда к сотрудничеству они приглашать не станут. Правда, несколько лет спустя Лейн говорил об этом как об особом желании Бердслея и утверждал, что отношения между ними после того, как Обри делал рисунки к «Саломее», остались очень напряженными, но утверждение, что в начале 1894 года они практически не разговаривали друг с другом, нельзя считать беспристрастным и обоснованным. Скорее всего, и Бердслей, и

Харленд, и Лейн опасались, что, если в этой пьесе дадут роль Уайльду, он постарается стать на сцене главным.

Если соглашение о том, кто не будет участвовать в проекте, не вызывало сомнений, то вопрос об участниках и отборе материалов для публикации потребовал больше времени. Оба редактора и издатель достигли понимания в том, что главной целью «Желтой книги» должен быть протест против «сюжетных иллюстраций» в книжной графике и «слезливой сентиментальности и счастливых концовок» в литературе.

Первоначальная идея Харленда об альманахе, который будет представлять «новое движение», быстро расширилась и превратилась в нечто менее определенное. По предложению Лейна он решил привлечь к сотрудничеству представителей альтернативных «движений», причем не только молодых несентиментальных реалистов, таких как, скажем, Кракенторп, и еще менее сентиментальных декадентов, в частности Саймонса и Вратислава, но и более известных авторов – Генри Джеймса, Эдмунда Госсе и Ричарда Гарнетта.

Бердслей согласился с таким планом действий. Он надеялся, что «Желтая книга» станет прибежищем для авторов, которых не жалуют в традиционных журналах, потому что их творчество слишком «рискованно» [1].

В дни, последовавшие за этим судьбоносным ланчем, было много дискуссий о возможных форматах, шрифтах и затратах. И конечно, об авторах. Клуб «Хогарт» стал похож на штаб армии. Молодой курьер из издательства *Bodley Head* вспоминал, как все это происходило. Лейн врывался в свой офис на Виго-стрит в сопровождении Бердслея и Харленда, а через несколько мгновений все трое выбегали на улицу и, словно подхваченные порывом ветра, неслись в клуб. Лейн постоянно носил с собой образцы бумаги, переплетной ткани и шрифтов. На создание «Желтой книги» были пущены в ход все производственные и оформительские резервы, имевшиеся у *Bodley Head.*

Цвет обложки был очень важен для Бердслея, но главным стал книжный формат издания – новому альманаху предстояло существовать дольше одного сезона. Это будет не похоже на *Edinburg* или *Quarterly!* Издание не в обложке, а в переплете. Настоящая книга в хорошей обложке ярко-желтого цвета. И называться она будет «Желтой книгой». Обри всегда ставил акцент на втором слове.

Каждый день выдвигались и обсуждались имена потенциальных авторов и художников. Принимались – или не принимались – они открытым голосованием. Несмотря на

предполагаемое разделение между иллюстративным рядом и текстом, оба редактора – художественный и литературный – и тем более издатель сочли для себя возможным вторгаться в сферу интересов друг друга, справедливо рассудив, что дело у них общее. Бердслей сопровождал Харленда, когда тот ходил к Генри Джеймсу, чтобы предложить ему дать свой рассказ для первого выпуска «Желтой книги»[71]. Художественный редактор несколько раз писал Роберту Россу – на бумаге с гербом клуба «Хогарт» – о том, как продвигается работа над новым альманахом. Росс тоже получил предложение внести свой вклад в это литературно-художественное издание, которое планировалось выпускать ежеквартально.

Наряду с этим Обри обратился с предложением к Нетте Сиретт, подруге Мэйбл, работавшей с ней вместе. Нетта не хотела больше преподавать и желала попробовать себя в издательской деятельности. А еще Бердслей при поддержке Лейна, несмотря на сомнения Харленда, настоял на участии в их новом проекте Бирбома. Много лет спустя Бирбом вспоминал это так:

> «Сцена: Кембридж-стрит, Пимлико… ранний вечер. Участники: Обри Бердслей и я.
>
> *О. Б.* Как поживаешь? Садись! У меня отличные новости. Джон Лейн собирается выпускать ежеквартальный журнал – тексты и рисунки под одной обложкой. Генри Харленд будет литературным редактором, а я займусь художниками. Присоединяйся, будет очень весело!»

В случае с Бирбомом Бердслей лишь наполовину узурпировал полномочия Харленда. Макс собирался публиковаться в «литературной» части, но Обри настаивал на том, что его художественные способности не уступают литературному дару, и предложил другу не только писать, но и рисовать карикатуры. Харленд и Лейн тоже были готовы давать советы относительно «художественной» части. Лейн заручился поддержкой художника Дж. Т. Неттлшипа, который написал для издательства *Bodley Head* книгу о Браунинге. Скорее всего, именно Харленд обратился с предложением о сотрудничестве к Л. Б. Гулду и Альфреду Торнтону. Кондер не присоединился к этому проекту – между ним и Харлендом возникла размолвка из-за нескольких картин, которые Харленд взял на хранение с намерением продать их (впоследствии недоразумение было улажено). Таким образом,

Кондер не был в первом списке будущих авторов, что не дало Бердслею возможности предложить сотрудничество Макколлу – тот горой встал за Кондера.

Сам Обри общался с собратьями по карандашу и пастели в Клубе новой английской живописи. Там он в первую очередь обратился к Сикерту, Стиру и, разумеется, Ротенштейну. Кроме того, Обри привлек к сотрудничеству Лоренса Хаусмана, молодого иллюстратора, который недавно начал создавать причудливые фронтисписы в прерафаэлитском стиле для книг *Bodley Head.* В соответствии с заявленной политикой эклектизма, Бердслей обращался и к «старым мастерам». Среди членов клуба было несколько графиков, которых ему удалось заинтересовать. Эннинг Белл, старейшина цеха книжных экслибрисов, оказался поклонником работ Бердслея, а Чарлз Фурс, писавший в традиционной манере, дружелюбно относился к нему. Оба согласились сотрудничать с новым журналом. Бердслей также связался с Риккетсом и Шэнноном – наставниками Ротенштейна. Сначала они приняли предложение, но пошли на попятную еще до того, как их имена появились в анонсирующем новый альманах буклете. Видимо, художники опасались того, что участие в выпуске «Желтой книги» может помешать работе по созданию их собственного журнала *The Dial,* который должен был быть представлен вниманию публики в мае [2].

Больше Бердслею повезло с Джозефом Пеннеллом. Однажды вечером Обри вместе с Харлендом подошел к нему в клубе «Хогарт».

Харленд поздоровался и сказал: «Мы собираемся редактировать новый журнал. Издавать его будет Джон Лейн». – «Кто это “мы”?» – поинтересовался Пеннелл. «Я и Обри, – улыбнулся Харленд. – Он будет отвечать за рисунки и иллюстрации, а я за тексты».

Пеннелл был ошарашен.

«Но вы же ничего не знаете о редактуре! – воскликнул он. – Никто из вас, даже вместе со мной, не сможет вести журнал». – «Почему не сможет? – пожал плечами Бердслей. – Но вы, конечно, могли бы нам в этом очень помочь».

Пеннелл, удивленный тем, что Обри держится столь уверенно, заявил (не исключено, больше всерьез, чем в шутку), что сам предпочитает быть художественным редактором, а его, Бердслея, хотел бы иметь в качестве художника, но тем не менее, зараженный их энтузиазмом, он выслушал планы создания «Желтой книги». Впоследствии Пеннелл вспоминал, что они обошлись без обсуждения подробностей печати и авторских гонораров. Было лишь неукротимое желание сделать лучший

художественно-литературный журнал по обе стороны Ла-Манша.

Еще более лакомой «добычей» стал Фредерик Лейтон. С прошлой весны, когда Бердслей увидел свое имя рядом с именем мастера в первом выпуске *The Studio,* между «новым иллюстратором» и президентом Королевской академии художеств возникла неожиданная симпатия и даже, что еще более удивительно, взаимное уважение. Уже ни для кого не являлось секретом, что Лейтон высоко оценивал работы Бердслея. Обри сумел дать ему понять, что признателен за это. Он обращался к патриарху живописи за советами и даже спросил, не позволят ли ему оформить обложку книги о Лейтоне, которую готовил Эрнест Рис.

Королевская академия художеств располагалась рядом с издательством *Bodley Head,* и это побудило Лейтона побольше узнать о художниках, работавших для Лейна. Он часто заходил в книжный магазин на Виго-стрит и подчас говорил, что не исполняет свои обязанности в Академии художеств так же хорошо, как в другой академии – по соседству. Во время одного из таких визитов Лейтон просмотрел последние работы Бердслея и не смог удержаться от похвалы: «Какие замечательные линии! Этот юноша прекрасный художник!» Потом он вполголоса добавил: «…но Обри совсем не умеет рисовать…» Лейн возразил: «Сэр Фредерик, я знаю множество людей, которые умеют *только* рисовать». И Лейтон грустно улыбнулся: «Да, разумеется. Я понимаю, что вы имеете в виду. Вы правы». В широких художественных кругах президент Королевской академии художеств выступал как защитник творчества Бердслея. Лейтон не был щедр на комплименты, но как-то раз сказал, что художественный редактор «Желтой книги» был величайшим мастером графики, которого когда-либо знал мир.

Мастер согласился предоставить рисунок для первого номера нового издания, и Лейн весьма воодушевился его участием. Он питал огромное уважение к авторитетам и по-прежнему сомневался в Бердслее, которому тогда шел всего двадцать второй год.

Вот воспоминания Артура Во, молодого журналиста и критика, о встрече с Лейном и Харлендом в Национальном клубе в саду Уайтхолла в первые дни января 1894 года. Они завтракали с Эдмундом Госсе, прикидывали, как заручиться поддержкой в своем новом деле, и обсуждали будущих авторов. Когда Лейн заговорил об оформлении журнала и упомянул о том, что художественным редактором будет Бердслей, Харленд сделал паузу, а потом сказал, что они могут обратиться к Лейтону и Фурсу. В этой уловке не было необходимости – Госсе давно

являлся поклонником Бердслея и, как и сам Во, считал его великим рисовальщиком и лучшим кандидатом на эту должность.

Тем не менее данный разговор демонстрирует нам любопытное сочетание смелости и осторожности в подходе Лейна, его сомнения в коммерческом успехе нового издания и тревогу в связи с возможной реакцией общества, если читатели посчитают, что приличия нарушены. Впрочем, энтузиазм, с которым воспринимались все новости о проекте, успокаивал сомнения Лейна и приглушал голоса несогласных. Артур Во написал статью в американский журнал *The Critic,* поэтому слухи о «Желтой книге» и об участии Бердслея в этой работе достигли Нового Света едва ли не раньше, чем распространились в Британии. Конечно, сей недостаток вскоре восполнился: связи Лейна в лондонской прессе – многие из его начинающих поэтов и молодых романистов зарабатывали на жизнь журналистикой – гарантировали, что соотечественники Обри быстро оказались в курсе происходящих событий. Проект нового периодического издания, по словам Харленда, стал одной из важных тем городских разговоров. Рекламный буклет уже готовили к выпуску и собирали материалы для первого номера.

Возможно, Бердслей адаптировал один из своих рисунков, сделанных им для серии «Маски», и нарисовал пробную обложку, которую он сам назвал изумительной. Обри показал рисунок всем, и все согласились. За одним исключением. Бирбом как-то встретился в кафе с Уайльдом. Неистовый Оскар сказал, что Обри только что ушел отсюда. Да, Бердслей показал ему рисунок. Нет, он ему не понравился. Бирбом спросил почему. «Обнаженная шлюха, которая улыбается через маску, просто ужасна, – пожал плечами драматург. – Впрочем, ничего другого Обри рисовать не умеет» [3].

На первый план вышли практические соображения. Лейн хотел привлечь к работе издательство *Ballantine Press* – оно будет готовить к печати тексты. Для подготовки репродукций он выбрал *Swan Electric Engraving.* Рисунки предстояло печатать на ручных прессах на мелованной бумаге – каждый будет размещен на правой странице и защищен тонким листом папиросной бумаги. Лейн договорился с бостонской издательской фирмой *Copeland & Day* о распространении «Желтой книги» в Америке и с компанией *Robert A. Thompson & Co* об агентских услугах в британских колониях. Объем номера был установлен в 250 страниц, а тираж определен в 5000 экземпляров. Цена планировалась около 5 шиллингов – в то время недешево. Тогда многие романы стоили 3 шиллинга 6 пенсов, а большинство иллюстрированных

еженедельников можно было купить за 1 шиллинг. Цена гарантировала определенный уровень – много выше среднего – и позиционировала «Желтую книгу» как нечто особое, если не эксклюзивное.

По общему согласию с самого начала за бюджет журнала отвечали Бердслей и Харленд. Они получали процент от продаж и должны были из этой суммы оплачивать все литературные и иллюстративные материалы. В их компетенцию входило заключение контрактов с авторами, а прибыль, оставшаяся после выплаты гонораров, друзья делили пополам. В первом приливе вдохновения, когда журнал существовал лишь в безграничном царстве их воображения, Бердслей и Харленд думали, что они смогут на этом разбогатеть. К концу января «Желтую книгу» ждали в такой напряженной атмосфере, что предполагаемый тираж казался незначительным. Лейн говорил, что их потенциал – 15 000 экземпляров.

Стало быть, редакторы считали вероятные доходы. При 15 % отчислений с продаж для первых 5000 экземпляров и 20 % при дальнейшем увеличении тиража они уже видели в своих руках почти 200 фунтов. При продаже 10 000 экземпляров сумма, соответственно, возрастала вдвое. 400 фунтов! В пока еще сомнительном, но допустимом случае продажи 15 000 экземпляров редакторы получали на издание огромные деньги – 600 фунтов. Разумеется, это не была прибыль, которую они могли разделить между собой. Гонорары авторам предполагались значительные – 250 полос рисунков, иллюстраций и текста высшего качества стоили немалых денег. Разумеется, можно было выплачивать минимальный процент от редакторской доли, но Харленд и Бердслей понимали, что литераторы или художники назначат за свои труды более низкую цену, если им заплатят сразу, чем в том случае, если придется ждать месяц-другой и чувствовать себя зависимыми от того, купят журнал или не купят. Кроме того, не в силах оторвать взор от радужной картины, нарисованной Лейном, Бердслей и Харленд не хотели делиться будущей прибылью. По их мнению, оптимальным вариантом являлись наличные выплаты авторам. Так всем будет лучше. Им-то уж точно. Их ждут слава и богатство. Великая слава и огромное богатство.

Тем не менее отдадим Бердслею и Харленду должное. По их оценке, авторские гонорары для первого выпуска «Желтой книги» должны были составить не менее 200 фунтов. Примерно три четверти этой суммы предназначались литераторам, а остальные 50 фунтов – художникам. Эти затраты покрывались при продаже 5250 экземпляров – тиража, который в наэлектризованной

атмосфере слухов казался почти ничтожным. С предпринимательским рвением, совсем не характерным для творческих людей, они разработали план, подразумевавший заем 250 фунтов у частных инвесторов. После выхода альманаха и его продажи они получат свою долю, а их кредиторы вернут деньги с процентами. Бердслею все эти разговоры и подсчеты очень нравились – он по-прежнему рассматривал финансовые вопросы как важную часть своей работы.

На самом деле все вышло не так. 200 фунтов для авторских гонораров были предоставлены не в виде кредита, а пришли от Лейна, который счел необходимым пересмотреть схему процентных выплат. Он сократил ее до 10 % для первых 1000 экземпляров, 15 % для следующих 4000 и 20 % для большего тиража. Продажи в США и колониях приносили только 5 % от общей выручки.

Какую сумму редакторы выплатили авторам первого номера, точно неизвестно. Она, несомненно, приближалась к 200 фунтам, но частично была уплачена самим друзьям за их собственные работы. Харленд включил в номер два своих рассказа (вероятно, запросив около 12 фунтов), а Бердслей помимо обложки и титульного листа планировал поставить в номер три или четыре своих рисунка, за которые мог получить до 30 фунтов. За исключением обложек, рисунки оставались собственностью художников. Издатели закрепили за собой право только на одну репродукцию, но владели печатной формой, сделанной с рисунка, и, таким образом, могли договариваться о повторных публикациях в других изданиях. Это была хорошая сделка для Бердслея и других художников «Желтой книги»[72]. Такие условия предлагали немногие периодические издания.

Конец XIX века ознаменовался расцветом иллюстрированных газет и периодических изданий, и художники поняли свою силу и осознали коммерческие возможности. Это осознание способствовало тому, что в конце 1893 года Джозеф Пеннелл основал Общество иллюстраторов. Бердслей, конечно, стал членом этой организации, которая в первоначальном виде была задумана по профсоюзному образцу. Не исключено, что договоры, которые Обри заключал с авторами «Желтой книги», отражали цели, ожидания и даже рекомендации этого общества.

Дата выхода в свет первого номера была назначена на 16 апреля 1894 года. Редакторским штабом стала квартира Харленда на Кромвел-роуд. Бердслей проводил там много времени. Объем работы был таким, что иногда Обри даже оставался на ночь. Со своей частью журнала он справлялся сам, а Харленду помогала Элла д’Арси, впоследствии сама ставшая писательницей [4].

Вся эта шумиха пошла на пользу Бердслею. До сих пор его знали как иллюстратора «Смерти Артура», «Острословия», автора нескольких книжных обложек и рисунков в журналах. Кому-то он был известен как автор статьи в *The Studio* и коротких заметок для *PMB.* Это был ограниченный круг знатоков и коллег, признание которых стало достаточным для того, чтобы о нем изредка упоминали критики периодических художественных изданий и испытывали коммерческий интерес издатели, но недостаточным для всеобщей известности. Обри был скорее модным, чем знаменитым.

В феврале вышло в свет английское издание «Саломеи» с его поразительными рисунками. Бердслей обрел новый статус. Тираж был небольшой – 755 обычных экземпляров и 125 «специальных», но репутация Уайльда и скандальная история пьесы гарантировали ей внимание прессы, а иллюстрации Бердслея оказались настолько оригинальными, что сами по себе заслужили видное место в критических обзорах.

Мнение о том, что эти рисунки противоречили традиционным отношениям автора и иллюстратора, если не переворачивали их с ног на голову, стало общим лейтмотивом критики. Сотрудник журнала *The Studio,* хотя и не вполне одобрял все эти новшества, написал, что неукротимая личность художника господствует над всем. В *Saturday Review* отметили, что рисунки Бердслея не могли быть «вполне удовлетворительными» для мистера Уайльда: «Иллюстрации, словно издевательски пародирующие стиль Фелисьена Ропса, но при этом украшенные “японскими” элементами, – это новая разновидность литературной пытки, и нет сомнения, что на дыбу вздернут автор “Саломеи”. Мистер Бердслей просто смеется над мистером Уайльдом». В *The Times* предположили, что Бердслей высмеивает не только Уайльда, но и всех англичан, общепринятую мораль и все остальное. Иллюстрации Обри были осуждены как фантастические, гротескные, невразумительные и отвратительные. Они изображают нравы Иудеи, задуманные мистером Оскаром Уайльдом, в стиле японского гротеска и манере французского декадентства. Критик пришел к сдедующему выводу: «Должно быть, это шутка, но нам она кажется крайне неудачной». Высказывалось и противоположное мнение – Бердслей в своем творчестве совершенно серьезен. Ричард ле Гальенн из издательства *Bodley Head,* который писал для газеты *Star,* заявил, что рисунки Бердслея «…это что-то такое, чего предпочитаешь не видеть». Суровый критик из *Art Journal* назвал «Саломею» жуткой в своей причудливости, нагнетающей

атмосферу порочности и вообще просто ужасной.

Конечно, технические достижения Бердслея и его оформительский вкус трудно было не признать. Лучшим рисунком серии назвали «Павлинье платье», хотя его связь с текстом для всех осталась загадкой. Существование какой-либо связи между тем, что написал Уайльд, и тем, что нарисовал Бердслей, вообще стало горячо обсуждаемой темой. Вопреки всеобщим сетованиям о полном отсутствии этой самой связи и даже о своего рода конфликте текста и иллюстраций, некоторые критики предполагали наличие более тонких и аллегорических точек соприкосновения. Были и такие, кто утверждал, что Бердслей попытался создать нечто совершенно новое в книжной графике. В *Art Journal* писали, что рисунки мистера Бердслея находятся в полной гармонии с текстом и являют собой пример импрессионизма в иллюстративном мастерстве, к которому никто до сих пор даже не пытался подступиться. Журнал *The Studio* поставил вопросы, как точно рисунки могут соотноситься с текстом и какова может быть их главная цель или смысл их символики, но отвечать на них не стал. Обнаружил связь и рассказал о ней Вратислав, писавший в *The Artist.* По его мнению, пьеса Уайльда была предметом, особенно хорошо подходившим для иллюстраций Бердслея. Критик полагал, что и драматург, и художник называют себя декадентами, ибо каждый из них любит странное и фантастическое и отвергает банальное и привычное.

Вратислав признавал, что Бердслей не иллюстрировал своего автора на манер Вьержа или любого другого традиционного художника, а дал волю собственной фантазии, так что, когда его рисунки более или менее совпадают с текстом, кажется, что это в равной мере может происходить и случайно, и намеренно. Впрочем, в том, что касалось «Черного капота», он заявил, что нет никакого совпадения ни с пьесой, ни с остальными рисунками, поэтому, по его мнению, эту иллюстрацию вообще не следовало включать в книгу.

Связь творчества Бердслея с декадентством, импрессионизмом и символизмом, в общих чертах намеченная в прошлом году, теперь подтвердилась. Представление о нем как о прерафаэлите, сформировавшееся после первых выпусков «Смерти Артура», разлетелось вдребезги. Обозреватели, столкнувшись с экстраординарным мастерством Обри и отметив новизну его рисунков и силу их воздействия на публику, поспешили отнести Бердслея к любому из последних течений в современной культуре. Или сразу ко всем… Эта связь, конечно, укреплялась характером и содержанием пьесы Уайльда. В истории о Саломее были представлены многие декадентские

образы – красота в союзе с жестокостью, роковая женщина, власть искусства над жизнью, но оформление Бердслея сделало их пугающе жизненными. Умышленные анахронизмы, такие как французские романы на туалетном столике Саломеи, многих раздражали, но некоторым давали богатую пищу для размышлений. Критик из *Saturday Review* связал их со стилем Беноццо Гоццоли – художника эпохи Возрождения и итальянских примитивистов. Вратислав утверждал, что, пользуясь такими деталями, Бердслей делал героиню древней или современной по своему усмотрению, представляя не отдельную историческую фигуру, а женщину, которая во все времена и во всех странах использует блеск своей осознанной красоты и притягательность своей неосознанной развращенности.

Многие согласились с вердиктом *The Studio,* что Бердслею удалось выразить саму сущность декадентства конца века и что его Саломея была типичной представительницей этого периода.

Обри имел основания быть довольным собой: он стал более широко и скандально известным. Книгу заметили в Европе, и Le Libre Esthétique – группа радикальных бельгийских живописцев предложила Обри показать свои иллюстрации на их первом художественном салоне в Брюсселе. За океаном на него тоже обратили внимание: в Америке иллюстрации Бердслея получили широкое освещение в периодических изданиях, посвященных живописи и литературе, – с оттенком скандальности. Бостонская публичная библиотека поместила свой экземпляр книги под замок. Читателей это только воодушевило – продажи по обе стороны Атлантики шли хорошо, хотя в обычном переплете книга стоила 15 шиллингов, а в подарочном оформлении – вдвое больше [5].

Критики подтвердили дурные предчувствия Уайльда. Тем не менее по здравом размышлении он решил, что после выхода иллюстрированной «Саломеи» в свет публичные жалобы будут бесполезными и причинят ему еще больший моральный ущерб. Драматург во всеуслышание заявил, что считает рисунки замечательными. Несмотря на негласное исключение из «Желтой книги», он продолжал общаться с Бердслеем, хотя в этом общении явно ощущалось недоброжелательное соперничество.

Они вместе посетили театр «Сент-Джеймс», чтобы увидеть миссис Патрик Кемпбелл во «Второй миссис Тэнкерей» Артура Пинеро – главной премьере сезона. Уайльд послал актрисе записку за кулисы и сообщил ей, что мистер Обри Бердслей, блестящий художник и, как и все художники, большой почитатель ее таланта, просит оказать ему честь познакомиться. Драматург попросил разрешения привести своего юного друга в ее

гримерную после третьего акта и как бы вскользь добавил: «Мистер Бердслей недавно проиллюстрировал мою пьесу “Саломея” и хочет положить к вашим ногам подарочный экземпляр». Обри вряд ли понравился бы этот снисходительный тон, но он радовался возможности быть представленным миссис Кемпбелл и познакомить ее со своим творчеством. Возможно, актриса уже слышала о нем. Слава Бердслея росла. Его рисунок для обложки «Ключевых записок» Джорджа Эджертона получил широкое признание и удостоился благосклонного внимания критиков. Книга стала очень популярной, и в начале марта в *Punch* появилась пародия на один из рассказов из этого сборника под названием «Ее записки» за подписью Борджиа Смаджингтона, сопровождавшаяся «японской» иллюстрацией мистера Артурио Вискерлея. Упоминание – любое! – в таком издании, как *Punch,* дорогого стоило [6].

Лейн, как и его партнер, был доволен публикацией «Саломеи». Бердслея связывали с ними обоими особые отношения. Конечно, первым знакомым и самым близким человеком для Обри в издательстве *Bodley Head* стал Джон Лейн, но и с Элкином Метьюзом он тоже много общался.

Мэтьюз жил замкнуто, в своем эстетическом мире. В его дом в Бедфорд-парке, пригороде западного Лондона, были вхожи немногие. Возможно, через него Бердслей познакомился с доктором Тодхантером, видной фигурой в Клубе рифмачей, и Флоренс Фарр, очаровательной актрисой, которая и сама писала пьесы. Несколько лет назад Фарр сыграла главную роль в стихотворной драме, поставленной в клубном театре Бедфорд-парка, и после этого стала бывать у Метьюза. В начале 1894 года Фарр готовилась сыграть в «Комедии вздохов» с одноактной прелюдией, написанной молодым поэтом У. Б. Йейтсом, который тоже жил в Бедфорд-парке. Этот проект поддерживала Энни Хорнимэн, богатая и обладающая творческим воображением покровительница театрального искусства. Женщины попросили Бердслея нарисовать афишу, которая также послужит обложкой для театральной программы[73].

Обри это предложение заинтересовало. Плакатная графика в последние годы XIX века была очень популярна. Работы Шере, Грассе, Виллетта, Тулуз-Лотрека и других французов сформировали стиль, черты которого можно было увидеть на лондонских афишах, созданных Дадли Хардли, Морисом Гриффенхагеном и Джоном Хасселом. Уже сложилось мнение, что такие работы, несмотря на свою недолговечность, тоже являются произведениями искусства. Плакаты Шере и других художников

выставлялись в галерее Гупиль в прошлом году, и Бердслей восхищался их цветовой насыщенностью.

Один из главных эффектов удачной афиши – насыщенность палитры, однако Обри для своей первой попытки в данном жанре выбрал привычную схему – черное и белое. Он не был колористом, хотя в данном случае и рассматривал темно– и светло-зеленую цветовую схему. Обри сказал Фарр, что после изготовления цинковой формы афишу можно будет отпечатать в любом цвете по выбору заказчика. Если подход Бердслея к палитре был осторожным, то его композиция отличалась смелостью: темноволосая женщина с пухлыми губами в декольтированном платье, стоявшая наполовину скрытой за полупрозрачной занавеской.

Рисунок после короткой задержки, когда в качестве сценической площадки был подтвержден театр «Авеню», воспроизвели не с цинковой формы для многокрасочной печати с раздельным наложением красок, а в виде литографии. В цвете – голубом, зеленом и бледно-желтом. В The *Studio* к «палитре» Бердслея отнеслись неодобрительно, но внимание зрителей она приковала. Афишу они увидели в начале марта. Эта работа Обри вызвала неоднозначные отклики. По замечанию Глисона Уайта, она стала, вероятно, первым знакомством с творчеством Бердслея для «человека с улицы». Это было достопамятное, хотя и не вполне радостное знакомство. По сообщениям в прессе, образ вызвал насмешки и даже возмущение публики. *Punch* тоже не смог удержаться от комментария. Под копией рисунка Бердслея в журнале поместили статью Оуэна Симэна со стихотворной вставкой, обращенной к «мистеру Обри, источнику хмельного вдохновенья», чья «афиша для комедий вожделенья» мозолит глаза всем лондонцам.

Рисунок для афиши и программы театра «Авеню» (1894)

Фигуру на афише Симэн назвал японской девушкой в стиле Россетти. Он не ограничился этим рисунком. По его мнению, «новая английская живопись», апологетом которой Симэн назвал

Бердслея, была новой лишь в том, что не являлась живописью. Она вымученна и искусственна. «Красота, взращенная на законах природы, стоит десятка таких монстров», – вынес он свой вердикт. Предполагаемое «безобразие» женского образа стало общим припевом в этой песне. Критик из *Globe* восхитился композицией, назвав ее оригинальным образцом построения, тонко продуманным и привлекательным своей новизной, но сетовал, что у загадочной женщины оказалась неоправданно отталкивающая внешность. Его коллега из *Pelican* посчитал ее в целом крайне неприятной. Недоброжелатели утверждали, что даже лошади лондонских кебменов шарахаются от этой афиши. Журнал *The Artist* сделал из этого вывод, что отношение к плакату свидетельствует о непопулярности искусства такого рода, но, если подытожить общее впечатление, сам факт, что произведение поп-арта впервые предстало как нечто «исключительное», был очевидным достижением.

Афиша Бердслея чуть не затмила две постановки, которые она анонсировала. При этом нельзя не отметить, что пьеса Тодхантера, несмотря на сдержанность, все-таки была новаторской: некий критик предположил, что автор намеревался «донести ветер перемен, о которых говорится в “Ключевых записках”, до рампы, и некоторые его порывы зрители несомненно почувствовали». Сделав обложку для «Ключевых записок» и афишу для «Комедии вздохов», Бердслей утвердил себя в центре современной массовой культуры. Новизна была одним из самых модных веяний того времени. Эпитет «новый» глубокомысленно прикреплялся почти к любому проявлению человеческой деятельности. *Punch* высмеивал эту тенденцию, называя ее новой новизной, и предполагал, что известный афоризм вскоре будет звучать так: «Ничто не старо под луной». Бердслей быстро оказался тесно связанным со всеми последними новшествами – «новой литературой», «новой драмой» и «новой живописью». Благодаря сатире Оуэна Симэна на свою работу он даже оказался героем «нового юмора». Растущая слава Бердслея не могла не способствовать интересу к обещанной публике «Желтой книге» [7].

Периодические печатные издания становились все востребованнее и популярнее. Это нельзя было не принимать во внимание. В ожидании выхода в свет нового альманаха был выпущен буклет. На его первой странице опять оказалась странная «японская девушка в стиле Россетти» – этакая хищница среди полок в книжной лавке, известной знатокам как магазин издательства *Bodley Head* на Виго-стрит. В дверях, рассматривая

ее с капризным неодобрением, стоял пожилой Пьеро, в котором те же знатоки могли узнать Элкина Мэтьюза.

В буклете излагались цели нового издания: «“Желтая книга” призвана как можно дальше отступить от старой недоброй традиции периодической литературы. Это будет иллюстрированный журнал, но в стиле лучших образцов книгоиздания, современный, выдающийся в литературном и художественном отношении и популярный в лучшем смысле этого слова. Мы ставим перед собой задачу стремиться к сохранению изящного, приличного и сдержанного вида и поведения, но в то же время будем смелыми в своей современности и не дрогнем под неодобрительным взором миссис Гранди[74]. Также обещаем, что “Желтая книга” станет самым интересным и необычным изданием в своем роде. Она будет очаровательной, дерзкой и блистательной».

Из трех заключительных определений Обри Бердслею больше всего нравилось второе: ему хотелось быть дерзким. При поддержке и содействии Бирбома он намеревался устроить подрывную кампанию, невзирая на гнев не только «миссис Гранди», но и своих художественных наставников.

Макс написал сатирическое эссе об Оскаре Уайльде под названием «Взгляд в прошлое через замочную скважину». Это псевдоисторическое сочинение, где Уайльд рассматривался как реликтовый персонаж начала викторианской эпохи, который достиг успехов – более чем скромных – благодаря своей неосознанной склонности к плагиату, позабавило Бердслея и утвердило во мнении, что уж он-то никак не находится в тени неистового Оскара. Впрочем, для публикации эссе не годилось – оно было слишком нескромным и обидным. Хотя Лейн согласился не включать Уайльда в число авторов «Желтой книги», вредить его репутации на страницах нового издания он не собирался. На это сочинение Бирбома был наложен запрет. Макс тут же написал другое – «О философии румян», легкомысленную переработку «Похвалы косметике» Шарля Бодлера – и предложил его *Pall Mall Gazette.*

Бердслей тоже не во всем мог дать себе волю. Среди его собственных рисунков для первого номера «Желтой книги» есть набросок толстухи, сидевшей перед бутылкой за столиком в кафе. Возникала неминуемая ассоциация с картиной Дега, а дополнительную пикантность рисунку придавало то обстоятельство, что женщина была одна и, возможно, ожидала клиента. Лейн принял рисунок к публикации, но потом узнал, что фигурой модель Обри очень похожа на… жену Уистлера.

Издатель не был готов так «шутить» с художником, известным своей склонностью к судебным тяжбам, и вернул рисунок Обри. Бердслей написал ему записку, в которой в соответствии с правилами «нового юмора» предположил, что если его набросок назвать этюдом в крупных линиях на манер Уистлера, то он не заденет ничьи чувства. Лейн даже отвечать на нее не стал.

В других рисунках Бердслея, хотя и не так очевидно, тоже проявлялись нотки личной неприязни или желание шокировать зрителей и приводить их в замешательство. Для титульного листа он создал эксцентричную композицию – чистое поле, пианино и женщина перед ним. Что это было? Импрессионизм, символизм или то, чему еще предстояло придумать название?

Толстуху Уистлер не увидел, но «Ночной этюд» ему пришлось лицезреть. Бердслей пародировал его «Ноктюрны». Это было очевидно. Правда, Уистлер в своих работах позволял сумеркам набрасывать покров романтической тайны на берега Темзы, а Бердслей перенес действие на Лестер-сквер и оживил пейзаж фигурой. Конечно, женской. Обри изобразил декольтированную даму. Знатоки могли разглядеть в черной ленте-бабочке у нее на шее стилизованную подпись Уистлера…

Своего бывшего наставника Берн-Джонса Бердслей тоже уколол. Изображенные на его рисунке Пьеро и *femme fatale,* у ног которой он расположился, слишком явно напоминали композицию картины Берн-Джонса «Король Кофетуа и нищенка».

Когда Бердслей переставал язвить и обращался к своим собственным образам, он становился неподражаем. Бирбом с восторгом отзывался о созданном Обри в то время рисунке «L'Education Sentimentale»[75]. «Оказывается, наш друг может писать превосходные жанровые сцены», – сказал он их общему приятелю Реджинальду Тернеру.

Примером другого стиля Бердслея стал также планировавшийся к публикации в первом номере портрет миссис Патрик Кемпбелл. Кто знает, способствовал этому его визит за кулисы или идея предшествовала знакомству? Так или иначе, актриса согласилась позировать Бердслею. Хотя Харленд отвергал злободневные материалы – и тексты, и рисунки – как одну из банальностей, которых ни в коем случае не должно быть в их «Желтой книге», оба редактора понимали, сколь велика будет выгода появления на страницах журнала портрета такой знаменитой личности, как миссис Пат. Ход был смелый. В предыдущие 20 лет внутренний мир театра воспринимался художниками и писателями как новая и при этом остросоциальная тема. У Дега были его балерины, у Тулуз-Лотрека – артистки кабаре, у Сикерта – певички из мюзик-холла.

Реалистов закулисье привлекало своей естественностью, а декадентов, наоборот, искусственностью [8].

Бердслей потратил на то, чтобы нарисовать миссис Пат, довольно много времени. Он отнесся к этой работе очень серьезно. «Чем хорош портрет, если он не показывает человека таким, каким его видит художник? – спрашивал друзей Обри и тут же отвечал сам: – В былые дни, до изобретения фотографии, человек имел полное право сказать художнику: “Нарисуй меня таким, какой я есть”. Теперь если он хочет абсолютной точности, то может обратиться к фотографу и получить желаемое».

Миссис Кемпбелл разрешила Бердслею несколько раз увидеть себя максимально близко, что называется, на рабочем месте – он стоял в оркестровой яме и наблюдал, как она играет Паулу Тэнкерей. Наконец Обри удалось «поймать» ее, и он окунул перо в чернильницу. Бердслей знал, что, несмотря на то что изображение будет стилизованным – вытянутая, худая, немного сутулая фигура, стоящая в профиль, он уловил «сущность» миссис Патрик Кемпбелл.

С точки зрения техники и теории композиции Бердслей сделал новый шаг вперед: его формы стали проще и смелее, а сюжеты – более современными и даже светскими. Возможно, на эту дорогу его подтолкнули Сикерт, Ротенштейн и другие художники из Клуба новой английской живописи. Сейчас импрессионистскую манеру часто описывают как попытку уловить эфемерные световые эффекты, но в 90-е годы XIX столетия ее главными характеристиками считались упрощенность деталей и злободневность сюжета. В рисунках Бердслея для «Желтой книги» есть и то и другое. Он не полностью отказался от своего прерафаэлитского прошлого и по-прежнему использовал некоторые «текучие» декоративные элементы, которые усвоил от Крейна, Берн-Джонса и Морриса. «Новая идея», по словам Обри, заключалась в «приложении» этого стиля к современной жизни, современным платьям и костюмам, современным интерьерам.

С технической точки зрения это была высокая планка. Обри хотел посмотреть, как далеко можно зайти в рамках черного и белого, то есть жертвуя полутонами. Правда, в некоторых своих «Ночных этюдах» Бердслей использовал темно-серые оттенки, но предпочтение всегда отдавал сплошной массе черного на белой бумаге. Обри не раз говорил, что с помощью черного абсолютно свободный и творчески мыслящий художник может передать почти всё – даже другой цвет. Чтобы подтвердить эту мысль, он ссылался на Боккаччо, сказавшего: «…трава была такой зеленой, что казалась почти черной». Развил он и свою собственную «новую теорию». Ее краеугольным камнем стала толщина линий.

Вот объяснение Бердслея одному журналисту: «Да будет вам известно, что художники, изображая фон, пользуются тонкими линиями. По мере продвижения к переднему плану их линии становятся все более толстыми. Я вот что скажу по этому поводу. Если толщина линий сохраняется одинаковой, то есть если фон и передний план рисовать линиями одинаковой толщины, можно достигнуть лучшего эффекта».

Работа над собственными рисунками не помешала Обри с головой погрузиться в редакторские обязанности. Он собирал работы своих товарищей по художественному цеху: две картины Ротенштейна, две Сикерта, одну Пеннелла. По-видимому, чтобы досадить Лейну, он взял и рисунок Лоренса Хаусмана «Отраженный фавн», ранее предложенный в качестве фронтисписа для сборника стихов и отвергнутый издателем.

Обри внимательно следил за изготовлением печатных форм и придирчиво изучал оттиски. Словом, задуманное ими обретало реальные формы, и пришло время позаботиться о рекламе. Возможно движимый воспоминаниями о том, сколько шума наделала афиша Бердслея для театра «Авеню», буквально скандализировавшая общество, Лейн попросил своего художественного редактора нарисовать плакат, предваряющий выпуск «Желтой книги» [9].

В прессе уже появлялись сообщения о новом альманахе, но сие были короткие комментарии и праздные догадки. И вот Бердслей и Харленд дали интервью *The Sketch,* рассказав, что же это такое будет – «Желтая книга». Обри даже предоставил для будущей статьи рисунки – свой портрет и изображение Харленда углем. Это интервью дало им возможность повторить утверждения, высказанные в буклете журнала, и по-новому поставить акценты. В связи с жестким разделением между иллюстрациями и текстами было сделано заявление о возможных исключениях, если один человек является автором, скажем, рассказа и рисунков. Единственным критерием для выбора работы будут ее художественные достоинства. Мастерство они в любом случае предпочтут сюжету. «Если вы принесете нам плохой рисунок распятия, мы его не примем, – объяснили редакторы, – но если вы предложите хороший рисунок тыквы, то вполне вероятно, что мы согласимся». Также они сообщили, что первый номер будет черно-белым, но в будущем «Желтая книга» скорее всего станет цветной.

Приближался день выхода в свет. Бердслей и Харленд работали сутками напролет. 6 апреля, за десять дней до «часа Х», они обедали с Лейном и несколькими своими соратниками в

клубе «Хогарт». Все были в приподнятом настроении. Лейн ушел вскоре после полуночи. Все остальные еще веселились, но издатель сказал, что очень устал и хочет отдохнуть. Бердслей и компания около двух часов ночи решили отправить Лейну телеграмму и затребовать подтверждение дня выхода в свет «Желтой книги». Довольные тем, что издателю придется встать с постели, они разошлись по домам и легли спать, но на рассвете были разбужены телеграфным ответом Лейна. Это ребячество, простительное молодым повесам, но удивительное, когда речь идет о солидном предпринимателе, очень ярко свидетельствует об атмосфере напряженного ожидания и радостного предвкушения, в которой рождалась на свет «Желтая книга».

Первый номер поступил в продажу 16 апреля. В то утро все газетные киоски и витрины книжных магазинов заблестели желтым глянцем. В магазине Джонса и Эванса раскрытые экземпляры стояли рядом с оригиналами рисунков Бердслея и репродукциями с них, и Эванс с гордостью указывал на то и другое посетителям. В магазине издательства *Bodley Head* витрина была полностью заставлена экземплярами «Желтой книги». Эффект этого «мощного желтого сияния», согласно воспоминанию редакционного курьера, оказался таким, словно солнце взошло на западе. Продажи пошли быстро.

Вечером состоялся праздничный обед в *Hotel D'Italie* на Олд-Комптон-стрит в Сохо. Некоторые «ключевые личности» отсутствовали. Генри Джеймс и Джозеф Пеннелл находились за границей, как и Саймонс с Кракенторпом. Ле Гальенн читал лекции в Ливерпуле. Госсе и Мэри Брайт были нездоровы. Лейтон остался дома. Нетта Сиретт пребывала в трауре и никуда не выходила. А Элкин Мэтьюз по какой-то причине не получил приглашение… Тем не менее за столами сидели около 50 авторов, будущих авторов, благожелателей и горячих поклонников нового издания, о котором уже говорил весь Лондон. Общество оказалось пестрым: некоторые мужчины были во фраках, а некоторые пришли в твидовых пиджаках, женщины блистали в вечерних туалетах или удивляли светлыми дневными платьями.

Джордж Мур, раскрасневшийся от шампанского и волнения из-за того, что его роман «Эстер Уотерс» был отвергнут У. Дж. Смитом, который назвал книгу непристойной, восседал между своим бывшим соавтором, миссис Перл Крейджи, писавшей под псевдонимом Джон Оливер Хоббс, и какой-то молодой красавицей. Эрнест Рис пришел с женой. Она села рядом с шотландским поэтом Джоном Дэвидсоном, изъявившим желание рассказать ей последние анекдоты. Тео Марциалс докучал

Уильяму Йейтсу подробным обсуждением творчества менестрелей былых времен. Альфред Торнтон сидел рядом со Стиром – оба были трезвыми и молчали. Сикерт, наоборот, разговаривал со всеми. Эрнест Доусон вел приятную беседу с теми, чье мнение его интересовало. Доктор Гарнетт, единственный представитель авторов старшего поколения, сидел в углу, в то время как Бирбом, самый молодой из авторов, казалось, находился везде одновременно. Кеннет Грэм, оказавшись в такой компании, выглядел ошеломленным.

Бердслей изучал мизансцену, сидя за «главным» столом. Миссис Пеннелл в отсутствие своего мужа занимала почетное место между ним и Харлендом. Справа от Харленда сидела Мэнни Мюриэл Доуи, писавшая в жанре путевых заметок, а Лейн расположился слева от нее. Вероятно, она была обязана своим местом тому факту, что ее муж Генри Норман являлся литературным редактором *Daily Cronicle.* Все сошлись во мнении, что обед как таковой был безнадежно плох, но это никоим образом не повлияло на общее веселье. Бердслей сидел, непривычно тихий среди общей болтовни, не прикасаясь к еде – готовился к выступлению. Когда наступило время для «орудийного залпа коротких спичей», он начал свою речь самоуверенным заявлением: «Я собираюсь рассказать об интересном человеке – о себе». По воспоминаниям Торнтона, эти слова никого не удивили, а говорить Обри стал о том, какое прекрасное издание им удалось создать.

Потом выступил Харленд, затем – Лейн, вежливо извинившийся за отсутствие своего партнера. По общему мнению, лучшую речь произнес Сикерт, который сказал, что он с надеждой смотрит в будущее – придет время, когда литераторы станут писать стихи и прозу, не сводя глаз с картин, подаренных им художниками.

Выдержав экзамен по риторике, Бердслей с радостью присоединился к общей беседе. Его место в центре событий было признано всеми, хотя и не при всеобщем одобрении. Лайонел Джонсон, член Клуба рифмачей и сторонник классических традиций в живописи, целый вечер бубнил: «Я не понимаю Обри Бердслея», но – по крайней мере в тот вечер – не нашел никого, кто подхватил бы этот рефрен. После окончания обеда Бердслей вместе с Лейном, Харлендом, Бирбомом, миссис Пеннелл и двумя-тремя другими гостями отправился на Виго-стрит, чтобы полюбоваться витриной магазина, где красовалась «Желтая книга». Затем компания переместилась в ресторан «Монико», и там все снова выпили за успех нового журнала [10].

Критики встретили «Желтую книгу» далеко не благосклонно, но отрадно громогласно. Хорошо организованная предпродажная кампания гарантировала новому изданию изрядную долю внимания и зависти. Редакторы заверяли, что их ежеквартальный журнал будет стремиться к тому, чтобы быть безупречным – изящным, приличным, сдержанным, и не станет манерным или эксцентричным, но обозреватели увидели обратное. В таком авторитетном издании, как *The Times,* преобладающей чертой нового журнала посчитали злосчастное сочетание английского хулиганства с французской похотливостью. Появление среди молодых авторов некоторых авторитетных имен было замечено, но о нем отзывались с прискорбием. «В целом “новая живопись” и “новая литература” выглядят неблагоприятно по сравнению со старыми литературой и живописью. Мы сомневаемся, что представители классической школы рады такому соседству».

Большинство литературных и художественных периодических изданий оказалось настроено еще более враждебно. Критик из *National Observer* похвалил рассказ Генри Джеймса, но заклеймил все остальное. В обзоре журнала *Speaker,* который Харленд назвал клеветническим и в сердцах приписал Джорджу Муру, говорилось о мешанине вульгарных ужимок и вопиющей некомпетентности. Критик из *Spectator* в ужасе всплескивал руками, столкнувшись со «страшным желтушным монстром». Автор из Punch назвал новое издание отвратительной книжонкой. *Granta* писала о «Желтой книге» так: «Это просто сборник текстов и рисунков, наполовину непристойных. Литературные и художественные усилия его авторов в целом ничтожны», а в *Isis* ее просто назвали скучной и глупой.

Были и слова похвалы, но даже доброжелатели (как и хулители) сосредоточились на новациях альманаха. Ле Гальенн, писавший для Star, превозносил общий дух пикантности и современности. Статья в *Weelkly Irish Times,* вероятно написанная Катариной Тайнен, еще одним автором *Bodley Head,* звучала почти как панегирик: «Новый изысканный ежеквартальный журнал – роскошное пиршество английской современности».

Акцент на смелости и неординарности «Желтой книги», сделанный по обе стороны баррикад, неизбежно привлекал внимание к наиболее радикальным авторам журнала. Эссе Бирбома и стихотворение Саймонса в равной мере подверглись уничижительной критике: первое назвали самой похабной и тошнотворной вещью в литературе, а второе наградили одним эпитетом – «отвратительно». Эти возмутившие многих произведения рассматривались в прямой связи с дурновкусием сопутствующего литературного оформления в трактовке Клуба

новой английской живописи, олицетворяемого такими художниками, как Ротенштейн, Сикерт и Бердслей… Особенно Бердслей.

По замечанию самого Обри, в грозе, разразившейся после выхода первого номера, большинство молний пало на его голову. Рисунки Бердслея были восприняты как пример всего самого декадентского, сладострастного и пикантного. В *Westminster Gazette* появился следующий комментарий: «Мы не знаем другого средства противостоять этому, кроме короткого парламентского акта, который поставит подобные “новшества” вне закона». Многие поспешили присоединиться к этому хору, и каждая из иллюстраций Бердслея была поочередно раскритикована. Рисунок на обложке, который, как Обри надеялся, сразу понравится читателям, так как он будет постоянным, немедленно – и с большим пылом! – был подвергнут остракизму не только в *The Times,* назвавшем его отвратительным и безобразным, и *National Observer*, где его осудили за кричащую вульгарность и вымученное безвкусие, но и в *The Artist* – там других авторов похвалили, а обложку посчитали ужасной. Критик из *Whitehall Review* написал, что она похожа на плакат, нарисованный школьником, подглядывающим за толстухой, а автор, писавший в *The Sketch* под псевдонимом Литературный бездельник, осудил ее более замысловато – назвал ближайшим подобием министра финансов сэра Уильяма Харкорта, которое удалось изобразить мистеру Обри Бердслею.

*Westminster Gazette* не стала оспаривать то, что Бердслей обладает техническим мастерством. Также никто не подвергал сомнению его способность создавать «пикантные» художественные экслибрисы, но повсеместно говорили, что самый яркий талант Бердслея заключается в изображении того, о чем даже говорить не принято. За этим признанием эротизма рисунков Обри стояло общее неприятие и непонимание его работ. Фредерик Уэдман из *Academy* назвал их бессмысленными и нездоровыми, а Punch – мерзкими. Для критика из National Observer женщины Бердслея были вообще ни на что не похожими – ни на земле, ни на небе. В *The Artist* признали, что «Ночной этюд» был интересным, но непонятным, и задались вопросом, не хотел ли автор подшутить над читателями.

Рисунок «Сентиментальное воспитание» тоже не избежал критических стрел непонимания. *Westminster Gazette* опять призывала к вмешательству британского правительства. Интересно, что другим объектом ожесточенной критики стал портрет миссис Патрик Кемпбелл, который удостоился наиболее сильных выражений. Рисунок спутал представления критиков о

том, что можно называть портретом. В *Vanity Fair* его вообще назвали чудовищной карикатурой. *Athenaeum* возмутился клеветой на актрису, а стилизованная вытянутость женской фигуры побудила остряка из *Granta* задать рифмованный вопрос:

*О мистер Бердслей, почему*
*Ваш гений, склонный к драме,*
*На девять футов растянул*
*Изящнейшую даму?*

*Punch* связал стройность актрисы с истощением и опубликовал пародийный вариант с надписью «Отыгранный номер, или 252-я миссис Тэнкерей – сбросить вес поможет долгий забег».

Самую ядовитую стрелу выпустила *Daily Cronicle.* Генри Горман отплатил за честь, оказанную его жене на торжественном обеде, написав обзор со сдержанными похвалами в адрес нового ежеквартального журнала. При этом он мимоходом посетовал на то, что из его экземпляра по какой-то причине исчез портрет миссис Патрик Кемпбелл: «Видно, причиной тому стал один из странных приступов рассеянности мистера Бердслея, но для тех, кто знаком с трудностями и жесткими сроками издательской работы, это вполне объяснимо». Обри заглотил приманку и написал, что это невозможно – портрет находится на своем месте во всех экземплярах. Его письмо сразу было опубликовано с примечанием: «Действительно, в “Желтой книге” на указанной странице есть женская фигура, но мы слишком высоко ценим внешность миссис Патрик Кемпбелл и талант мистера Бердслея, чтобы в данном случае предположить между ними какую-либо взаимосвязь».

Сама миссис Кемпбелл, по-видимому под давлением критических отзывов в прессе, тоже была настроена против рисунков. Обри подарил ей экземпляр «Желтой книги» с надписью «Миссис Патрик Кемпбелл от Обри Бердслея», к которой она добавила уничижительные слова «…нездорового и неумелого типа»[76]. А вот Уайльда этот портрет привел в восторг – драматург купил его и повесил у себя в гостиной.

О том, что он попал в ловушку, расставленную *Daily Cronicle,* Бердслей вспоминал недолго. Вскоре его душевное равновесие восстановилось. На примере Уистлера и Уайльда он знал, что газеты – это отличный веер для раздувания углей полемики, и решил этим воспользоваться. Обри написал письмо в *Pall Mall*

*Budget* и попросил объяснить причины недоброжелательности прессы и отдельных личностей, заявлявших, что его пианистка на обложке непростительно вульгарна, а сам рисунок вызывает у них недоумение. Он сослался на историю (скорее всего, вымышленную) о том, как Кристоф Глюк, чтобы разбудить свое воображение и перенестись в Авлиду или Спарту, отправился в чистое поле и там, поставив перед собой фортепиано с бутылкой шампанского на крышке, написал под открытым небом обе «Ифигении», «Орфея» и многое другое. Что сказали бы критики, спрашивал Бердслей, если бы он нарисовал и ту бутылку шампанского? И при этом никто не называет Глюка декадентом [11].

В Америке реакция на «Желтую книгу» была похожей по тону, хотя и не столь масштабной. Обзоры ограничивались периодическими художественными изданиями, такими как *Dial, Chap Book, Book Buyer, The Critic* и *Modern Art.* Авторы в целом сошлись во мнении, что, несмотря на «вопиющую несдержанность», журнал достоин внимания, и Бердслей играет в его выпуске одну из главных ролей. Его даже назвали желтым кардиналом.

Менее приятной была ассоциация с новым журналом другого имени. Обозреватель *The Critic,* ссылаясь на связь между Бердслеем и Уайльдом – у них ведь есть общая «Саломея», окрестил «Желтую книгу» периодическим изданием, достойным славы Оскара Уайльда.

Как и Бердслей, Уайльд имел причины для недовольства этим злосчастным определением. Отстраненный от участия в альманахе, драматург обратил против него весь свой сарказм. Аде Леверсон он пожаловался, что «Желтая книга» омерзительная и вовсе не желтая. Риккетсу рассказал, как трижды пытался выкинуть свой экземпляр, но книга каждый раз возвращалась к нему. Дугласу Оскар написал с жестоким удовольствием, что скучный и отвратительный выпуск закончился громким провалом, чему он очень рад.

Конечно, никакого провала не было. Небольшая буря, шелестевшая страницами по обе стороны Атлантики, доставляла Бердслею огромное удовольствие. Он признавался, что безмерно рад этой суете. Тем временем читатели, заинтересованные ажиотажем, поднявшимся вокруг нового журнала, спешили узнать, чем он вызван. «Желтая книга» моментально вошла в моду. Ее обсуждали повсюду, и везде работы Бердслея становились одной из главных тем. На лондонской встрече выпускников Брайтонской средней школы 17 апреля экземпляр

журнала передавали из рук в руки, и он вызвал много выразительных и любопытных комментариев. Безусловно, интерес проявили не только школьные товарищи Обри. Первый тираж – 5000 экземпляров – разошелся целиком за пять дней. Было напечатано еще 1000 экземпляров. Ближе к концу мая Лейн объявил на страницах *Academy* о второй допечатке. Продажа 7-тысячного тиража гарантировала редакторам прибыль более 50 фунтов и дополнительные отчисления за их собственные работы. Это был невероятный доход. А если они будут получать столько четыре раза в году?!

Впрочем, перспективы представлялись туманными. Шквал критики повлек за собой проблемы. Литературный дуэт – Кэтрин Бредли и Эдит Купер, писавшие под псевдонимом Майкл Филд, – отозвал свое стихотворение, планируемое для второго номера. Джордж Мур, будучи человеком предусмотрительным, объявил, что тоже не примет участия в следующем выпуске, и добавил, что с трудом выносит рисунки Бердслея. Миссис Крейджи, несмотря на увещевания Харленда, тоже отказалась от дальнейшего сотрудничества. Более серьезной потерей стал Фредерик Лейтон. Он признался, что из-за скандала, устроенного ему друзьями, больше не осмелится дать «Желтой книге» свои работы[77]. Если президент Королевской академии художеств решил прекратить свою поддержку, кто знает, какие еще художники старшего поколения могли отказаться от сотрудничества?

Бердслей, впрочем, большой проблемы во всем этом не видел. Он убедил Генри Джеймса предоставить для второго номера «Желтой книги» свой портрет работы Джона Сингера Сарджента. Джеймс находился в Венеции, но разрешил Обри забрать портрет из своих апартаментов, чтобы сделать с него гравюру. Романист был смущен приемом «Желтой книги», но, как он сказал своему брату, согласился еще раз опубликоваться в ней ради уважения к Харленду (!). Его отношение к Бердслею было неоднозначным. Джеймс симпатизировал Обри, считая его хорошим человеком и чрезвычайно оригинальным художником, но последние работы Бердслея он назвал низменными и достойными порицания. Тем не менее Джеймс высказал пожелание приобрести один из созданных им портретов вечной соперницы великой Сары Бернар – французской актрисы мадам Режан. Сарджент, в частных беседах выражавший восхищение работами Бердслея, не одобрял «Желтую книгу», но доверился мнению Джеймса, поэтому все-таки разрешил воспроизвести в ней портрет своей работы.

В стремлении привлечь новых авторов Обри нанес визит Уолтеру Крейну. Его «эстетический дом» на Холланд-стрит был

заполнен разнообразными артефактами – японскими веерами, индийскими божками, африканскими масками, копиями картин художников эпохи Ренессанса, тканями Морриса…

Со времени их первой встречи на домашнем вечере у миссис Глисон прошло не так много времени, но теперь Крейн живо интересовался молодым художником и его работами. Он восхищался иллюстрациями к «Смерти Артура» и признавал силу восприятия на зрителей рисунков, сделанных для «Саломеи», сохранивших отпечаток «японского» стиля. Крейна попросили дополнить и разрешить опубликовать лекцию «Декоративная книжная иллюстрация» 1889 года, и он внес в нее лестное упоминание о рисунках Бердслея в этом жанре. Мастер согласился участвовать в издании «Желтой книги», и Обри получил разрешение воспроизвести «божественную» версию «Рождения Венеры». Позднее этот ниспровергатель авторитетов мелодраматически заметил, что сие было его единственное великое творение.

Сикерт предлагал свою поддержку, и Стир был готов к сотрудничеству. И тот и другой привыкли к скандалам в прессе, а Сикерт даже получал от них удовольствие. Под знамена журнала встали другие представители импрессионистского направления Клуба новой английской живописи: Альфред Торнтон, брат Уолтера Бернард Сикерт, Сидни Адамсон. Бердслей также обратился к А. С. Хартрику и Э. Дж. Салливану – многообещающим молодым иллюстраторам, работавшим в технике графики, с которыми он сотрудничал в *PMB,* и оба обещали прислать свои работы. У своего друга Валланса Обри выпросил рисунки, сделанные для набора игральных карт [12].

И конечно, Бердслей полагался на собственные силы, будучи уверенным в том, что следующий номер принесет ему грандиозный успех. Харленда, напротив, терзали сомнения. В разгар критической бомбардировки после выхода в свет первого номера литературный редактор написал Лейну записку, в которой настаивал на том, что Обри должен ограничить свои амбиции. Бердслей вовсе на собирался этого делать – у него теперь была репутация сотрясателя основ, и он не хотел приносить такую «ценность» кому-либо в жертву. Обри согласился лишь на стилистические изменения. Его композиции становились все более контрастными, с огромными участками черного цвета на белом фоне. Эта новая простота была заметной уже в рисунках, сделанных для последних глав «Смерти Артура». Работа над иллюстрациями к сочинению Мэлори, изрядно утомившая Бердслея, приближалась к завершению, и в начале лета он нашел для нее последние резервы энергии, если не

энтузиазма.

Так или иначе, Бердслея всегда вдохновляла новизна, и на волне успеха «Желтой книги» он взял несколько заказов. Как и большинство свободных художников, Обри не считал возможным отказываться от выгодных предложений. Он согласился сделать обложку для кембриджского студенческого журнала, но запросил за нее 10 гиней. Обри сделал забавный рисунок пригласительного билета на открытие дамского гольф-клуба имени принца Уэльского в Митчеме, графство Суррей, – модно одетая гольфистка в сопровождении Пьеро с клюшками. Ему еще предстояло сделать иллюстрации к сборнику Эдгара По для издательства *Stone and Kimball,* а лондонское *Henry & Co.* заказало фронтиспис для «Барона Вердигри» анонимного автора, опубликованного под псевдонимом Джослин Килп.

Лейн был готов терпеть частные заказы Бердслея, но сотрудничество с другими издателями его возмущало. Вдохновленный успехом «Саломеи» и продажами «Желтой книги», он хотел «монополизировать» Обри, обеспечив его постоянной работой. Хорошие продажи «Ключевых записок» Джорджа Эджертона с уже легко узнаваемой обложкой Бердслея подтолкнули Лейна к мысли продолжить эту книжную серию. Он решил издать в ней повесть Флоренс Фарр «Танцующий фавн». По договору Бердслей должен был сделать рисунок на обложку и сигнатурный «ключ» – инициалы автора для этого тома.

Обри согласился, но воспользовался этой работой для того, чтобы укрепить свои позиции. Он уже считал себя признанной звездой на небосводе «Желтой книги» и спешил развить успех. Рисунок, который Бердслей представил Лейну, – жующий фавн, присевший на краешек дивана, нельзя было назвать нечем иным, кроме как явной карикатурой на Уистлера. Издатель совсем недавно отверг сатирический портрет миссис Уистлер для «Желтой книги», и вот теперь перед ним оказался своеобразный портрет самого художника. Более того, Бердслей дал газете *Today* разрешение на публикацию забракованной Лейном толстухи, иллюстрирующей интервью с ним под заголовком: «Мистер Обри Бердслей: мастер новой живописи».

Это интервью предоставило Бердслею первую реальную возможность явиться перед публикой во всей красе. Интересно, что он не стал позиционировать себя как представителя той или иной школы. Обри предпочел заявить о себе как о полностью сформировавшемся таланте, который внезапно появился из ниоткуда. Речь шла о том, что ничто в окружении не подготовило его к карьере художника, и даже развитие его личного стиля, представленного портретом Рафаэля, который Бердслей показал

журналисту, произошло само по себе и без всяких усилий. Обри отрицал влияние Японии на свое творчество и утверждал, что, хотя в его рисунках многие видят приемы восточной живописи, он до недавних пор вообще ничего о ней не знал, если не считать картинок на вазах и веерах, которые можно видеть повсюду. Настоящим источником вдохновения, по его словам, послужили пьесы Уильяма Конгрива и произведения художников и писателей XVIII века, особенно французских.

Он вскользь упомянул о том, что восхищается и современной французской живописью, но на него она никак не повлияла. Воображаемая «странность» его рисунков, по словам самого Обри, всецело результат его личного видения. «Я рисую все так, как вижу… Похоже, я вижу людей не такими, как остальные художники. Для меня они в основном гротескны, и я изображаю их именно такими. Ничего не могу с этим поделать…» Моделью для его живописи может стать кто угодно и что угодно. «Меня многое вдохновляет, – откровенничал Обри. – Каждый прохожий – это мой ничего не подозревающий натурщик, и, как бы странно это ни звучало, я действительно рисую людей так, как вижу. Я же не виноват в том, что они укладываются в моем восприятии в определенные линии и углы…» Он отмежевался от всех – прерафаэлитов, символистов, декадентов: единственное определение, которое Бердслей был готов принять, – это реалист. В том смысле, что его произведения были реалистичными [13].

«Желтая книга» сделала Бердслея знаменитым. Его работы раскололи общественное мнение: они подвергались резкому осуждению и удостоивались чрезвычайных похвал. Нейтральных мнений не было. Обри достиг славы почти в современном понимании этого слова. Такая слава стала новым феноменом, возможным лишь благодаря стремительному развитию печатных изданий и огромному вниманию, которое они уделяли не только политической, но и культурной жизни Лондона и других больших городов. Примечательно, что даже в то время ее львиная доля обычно доставалась театральным звездам, а не писателям и художникам. Но Бердслей познал славу в полной мере: сначала его имя, а потом и его лицо внезапно оказались повсюду. На Обри рисовали карикатуры в газетах и пели о нем куплеты в мюзик-холлах. О нем писали и говорили, на него указывали пальцем. Что более приятно, Бердслея стали повсюду приглашать. В тот год, по воспоминаниям его матери, Обри пользовался невероятной популярностью в светских кругах Лондона. Хозяйки салонов находили его превосходным собеседником, а их гости были поражены тем, как сильно молодой художник походил на

свои рисунки: долговязый[78], астеничный, во всем черно-белом. «Проникнут ли этот юноша таким же декадентским духом, как и его работы?» – спрашивали они себя и друг друга.

Обри наслаждался этой игрой, с деланой небрежностью подчеркивая свои манеры. Поза тщательно культивируемого им антинатурализма достигла высшей точки, когда он пригласил Аду Леверсон на чай и попросил ее прийти пораньше, чтобы они могли вместе понюхать цветы. Ада пришла и застала хозяина, обрызгивавшего гардении… эссенцией туберозы. Обри подарил ей флакон духов с запахом жасмина и посоветовал надушить дома любимый цветок – стефанотис. Наряду с этим Бердслей пытался шутить над своей физической немощью, заявив: «Действительно, кажется, я настолько болен, что нездоровится даже моим легким»[79]. Он все чаще надевал эту маску…

В 1894 году Обри перестал посещать церковь Святого Варнавы. Теперь он стал приверженцем ораторианства[80]. Особенно Бердслею импонировало то, что пристальное внимание ораторианцы уделяют развитию церковной музыки. Возможно, Обри и этим пытался эпатировать общество…

Вот что он писал: «Лондонская оратория – прекраснейшее из современных городских зданий… Это единственное место, куда можно прийти в воскресенье после обеда и забыть, что сегодня воскресенье». Во время визитов туда его сопровождала сестра. В поведении Мэйбл тоже появилась определенная манерность. Слава брата и особенно его возросшие доходы побудили ее покинуть Политехническую школу. Ее подруга Нетта Сиретт спросила, что Мэйбл теперь собирается делать, и услышала в ответ: «Я поступлю на сцену. А еще стану светской львицей, дорогая!»

Нетта считает, что обретенная свобода и надежда на театральное будущее стали причиной того, что Мэйбл стремительно преобразилась и внешне. Она всегда была милой и очаровательной девушкой, но сейчас засияла новым цветом. Появились особые гибкость и изящество, волосы – действительно роскошные – теперь иначе, чем тициановскими локонами, никто не называл, а карие глаза лучились уверенностью. Обри радовался чудесному преображению сестры и, получая одно приглашение за другим, повсюду брал ее с собой.

Бердслей радовался жизни и ее очень значимой части – деньгам, полученным от продажи «Желтой книги». Наконец-то он смог побаловать себя дорогими изданиями и редкими гравюрами. Обри заказал несколько новых костюмов, но его желание иметь белый плащ на бледно-розовой подкладке не реализовалось. Он приглашал друзей – домой, в кафе, театры и мюзик-холлы и

делал им подарки. Щедрость Обри граничила с расточительностью. Став знаменитым, он вспомнил о сослуживцах из страховой компании – они стали частыми гостями на домашних четвергах Бердслеев. Конечно, когда в Лондон приехал Кинг, Обри тоже пригласил его на обед.

Все это доставляло радость, но Обри понимал то, что Бирбом называл вульгарностью успеха, и относился к своей чрезвычайной популярности как к поводу для шуток. Желающие получить автограф подходили к нему затаив дыхание…

Не будем забывать, что Бердслей был очень молод. Иногда он не мог удержаться от озорства. Брэндон Томас, автор комедии «Тетка Чарлея» и близкий друг Леверсонов, вспоминал, как Обри показал им альбом для автографов, который ему прислали, чтобы он оставил там свой. На одной странице находился музыкальный фрагмент, подписанный достаточно известным композитором. Бердслей очень ловко добавил туда несколько лишних нот и страшно веселился, представляя, как кто-нибудь попытается это исполнить [14].

Светские приемы следовали один за другим: собрания по средам у Пеннеллов, субботние вечера у Харлендов, литературные встречи у Джона Лейна в Олбани, богемные вечеринки у австралийского журналиста Дугласа Слейдена в Эддисон-мэншнс, обеды с Леверсонами и семьей Брэндона Томаса. Появились и новые знакомые: Обри стал посещать воскресные приемы Эдмунда Госсе, где признанные мастера литературы и живописи говорили об искусстве, а новые молодые таланты сплетничали о них. Были и большие «выходы». Бердслей был приглашен на вечеринку, устроенную женой владельца *Daily Cronicle*. Там Обри увидел настоящих знаменитостей – Артура Конан Дойла, Бернарда Шоу и Энтони Хоупа, автора только что опубликованного приключенческого романа «Узник Зенды». Была там и Мария Корелли. Пройдет немного времени, и дочь известного шотландского поэта Чарлза Маккея сама обретет литературную славу – ее проза будет насыщена таинственными и малоисследованными аспектами бытия: гипнозом, переселением душ, астральными телами и т. п. Все это было интересно Марии уже в то время. Она оказалась увлекательной собеседницей.

Обри нравилось казаться праздным человеком, не обремененным заботами о хлебе насущном. В редакции его больше не могли застать за рабочим столом. А вот время для беседы Бердслей находил всегда. Вечера проходили в приятном безделье. Он часто заходил с Максом Бирбомом в фехтовальную школу Анжело или сидел в зале «Домино» в Кафе-Рояль. Обри коротко сошелся с Фредериком Сэндисом, стареющим

художником прерафаэлитской школы. У него Бердслей научился кое-каким приемам изображения – Сэндис умел это делать как никто другой. У старого бездельника Обри перенял и манеру делать щедрый заказ, заведомо не имея достаточно денег, чтобы расплатиться, а потом посылать курьера к кому-то из друзей с просьбой об одолжении. Близость издательства *Bodley Head* к Кафе-Рояль сделала легкой мишенью для таких трюков Лейна[81] …

Бердслею нравилось надевать вечером фрак и выходить в город. Он любил мюзик-холл и театр. Гвоздем сезона была «Мадам Бесцеремонность» в мюзик-холле «Гейети» с Режан в главной роли. В театре «Авеню» провалившуюся «Комедию вздохов» сменила пьеса Бернарда Шоу «Оружие и человек». Конечно, Обри посетил премьеру, на сей раз с Ротенштейном. А как мог не прийти на премьеру художник, делавший афишу к этому спектаклю? Бердслею пришелся по душе юмор Шоу, и он смеялся так громко, что на него даже начинали шикать.

Важной частью его жизни стали клубы и рестораны. Любимым местом Бердслея был шикарный «Сент-Джеймс» на Пикадилли-серкус, который завсегдатаи называли просто «Джиммиз». Там он часто сидел вместе с Бирбомом или Ротенштейном, Грантом Ричардсом или Робертом Россом за устрицами и другими деликатесами, вглядываясь в лица дорогих содержанок и их покровителей, внимательно изучая женские платья и костюмы мужчин. Все это обретало четкие линии и впоследствии переносилось на бумагу. А еще Обри мог передать на ней атмосферу, что поистине дано очень немногим.

Это была внешняя праздность. Глаза Бердслея не знали отдыха. «Ни один человек не видел больше, чем он», – не раз говорил о своем друге Макс Бирбом. Обри сохранял отрешенность даже посреди безудержного веселья или бурной дискуссии. Это позволяло ему видеть то, что не видели другие. Расслабленность и манерность были ширмой напряженной энергии. Однажды Бердслей ответил другу, который укорил его за то, что он в холодную ночь вышел на улицу без пальто: «Нет, я никогда не ношу пальто. Я постоянно горю». Этот огонь одновременно гнал Обри вперед и пожирал его. Он знал, что ему отпущено мало времени, и хотел сделать как можно больше.

Бердслей находил время, чтобы рисовать. Ему приходилось это делать: поджимали сроки. Нужно было завершить работу над иллюстрациями для сборника Эдгара По и представить рисунки для второго выпуска «Желтой книги». Решили, что у альманаха будет другая обложка. Как это часто случалось, Бердслей превратил необходимость в преимущество и объявил, что новая

обложка для каждого номера – это их творческая находка и отличительная черта журнала [15].

Он черпал вдохновение в своих нынешних интересах. Рисунок «Les Garçons du Café Royal»[82], который он назвал образцом декоративного реализма, самим названием указывал на источник происхождения и знакомство с графическими работами Феликса Валлотона и французских художников школы «Наби» – художественной группы, основанной Полем Серюзье. «Туфельки Золушки» ассоциировались с театром, но не так сильно, как три пронизанные эротикой – опять эротикой! – сцены из «Комедии-балета марионеток в исполнении труппы Théâtre Impossible». Театральную тему завершал новый портрет мадам Режан. Чтобы повторно утвердить незыблемость принципов журнала, содержание переименовали, оставив две части: не «текст» и «иллюстрации», а «литература» и «живопись», но эту четкость нарушала статья о мадам Режан, напечатанная рядом с ее портретом.

Каждый новый рисунок Обри приносил в *Bodley Head,* чтобы его там одобрили и восхитились им. Один молодой журналист вспоминал, как он зашел в магазин на Виго-стрит и увидел там Бердслея с Харлендом и Лейном – Обри говорил о своем последнем рисунке быстрыми энергичными фразами, указывая длинными пальцами то на одну его часть, то на другую.

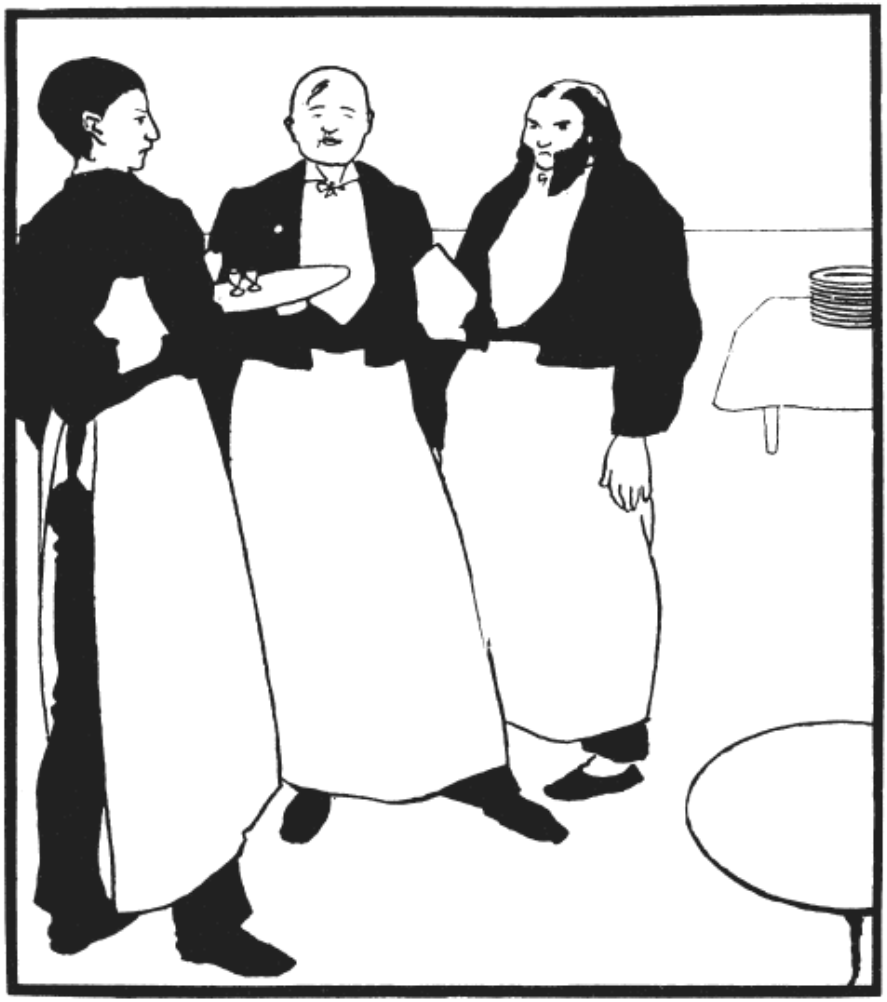
Сосредоточившись на собственной работе и не желая отказываться от удовольствий, Бердслей начал пренебрегать своими редакторскими обязанностями. Первоначальные договоренности с Сарджентом, Крейном, Стиром и всеми остальными так и не были оформлены до конца. Харленд, пытавшийся составить оглавление для нового выпуска, начинал нервничать. Он все время спрашивал у Обри, какой у них будет «художественная» часть, но в конце концов вынужден был написать Лейну и выразить свое раздражение двойным подчеркиванием: «Обри до сих пор не прислал мне список своих авторов!» Это была первая, но показательная ситуация, когда Харленд представал перед Лейном как старший и более ответственный член редакторского «совета».

Темп и образ жизни Бердслея – чередование развлечений и напряженной работы – неизбежно должны были сказаться на его самочувствии. Дополнительное бремя, которое он возложил на себя, мешало желанию «сиять». Бирбом один из немногих очень хорошо понимал это. Впоследствии Макс вспоминал, как однажды за обедом Бердслей, бывший в тот день душой компании, совершенно неожиданно остановился на середине фразы. Узкое лицо Обри стало почти таким же белым, как

гардения в его петлице… Еще один красноречивый пример приводит в автобиографии Мод Фолкс. Эта молодая женщина, имевшая литературные амбиции, летом 1894 года присутствовала на одном из вечеров миссис Уайт. Мод зашла в комнату, которая показалась ей пустой, и села на длинную кушетку, но потом заметила на другом ее конце бледного юношу странного вида, погруженного в глубокое и, судя по всему, тяжкое раздумье. Мисс Фолкс попыталась завязать разговор и заметила, что надеялась на присутствие здесь мистера Бердслея. Она очень хочет познакомиться с ним, потому что он воплощает дух современности, хотя и опасается, что художник ей не понравится.

«Почему?» – спросил Мод молодой человек.

«Видите ли, я думаю, что в произведениях мистера Бердслея раскрывается его душа. Мне кажется, что его мозг постоянно сплетает обрывки красивых, но в то же время порочных мыслей, потому что он всегда стремится найти червоточину в любом красивом яблоке. А еще я думаю, что мистер Бердслей очень тщеславен, хотя он безусловно имеет на это право. Но хотелось бы, чтобы он не считал себя такой важной персоной, которой позволено пренебрегать правилами хорошего тона. Говорят, что этот человек никогда никуда не приходит вовремя. Полагаю, ему нравится выходить на сцену в гордом одиночестве».



«Les Garçons du Café Royal», один из шести рисунков Бердслея для второго выпуска «Желтой книги» (1894)

«Уверяю вас, он не хочет ничего подобного, – ответил юноша, явно раздраженный этими словами. – Чтобы не пренебрегать правилами хорошего тона, позвольте представиться. Обри Бердслей. Я не совсем хорошо себя чувствовал, поэтому и не смог прийти вовремя. Теперь мне стало еще хуже, я и решил посидеть здесь».

«Прошу прощения, – извинилась мисс Фолкс. – Мне очень жаль. Но вы же не будете спорить, что знаменитости обычно поступают так, как им заблагорассудится?»

«Спорить не буду, хотя я и не согласен с вашими словами, –

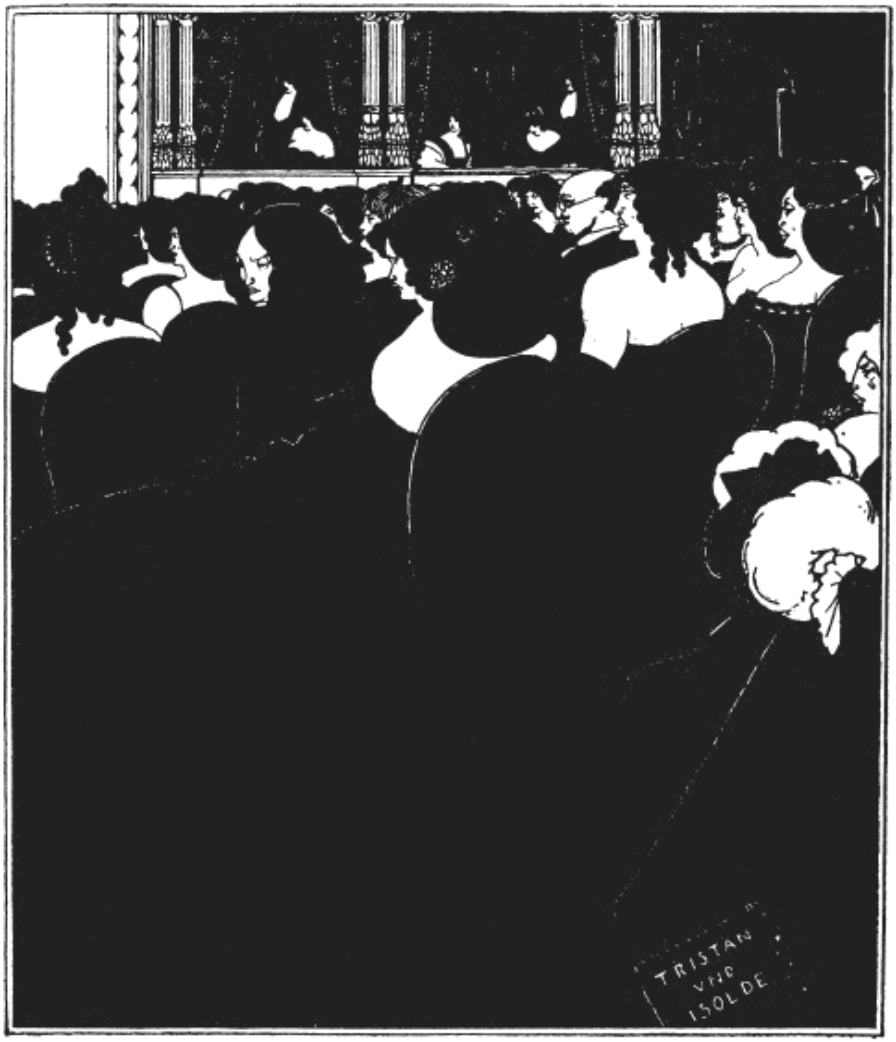
ответил Обри. – Если вы не знали, кто я такой, то были вправе высказать свое мнение обо мне, но иногда такая искренность причиняет боль».

С этими словами он встал и вышел. Чувство обиды, сквозившее в замечании Бердслея, говорит о многом. Как ниспровергатель всех авторитетов, он мог только радоваться реакции на это со стороны прессы, обывателей и буржуазного общества. Обри соглашался, что есть люди, которым его работы могут просто не нравиться. Работы, но не он сам! Очевидно, случай на приеме у миссис Уайт был исключением. Природное обаяние Обри позволяло ему завоевывать сердца всех, с кем он встречался, даже тех, кто негативно отзывался о его творчестве [16].

Бердслей старался не обращать внимания на то, что его здоровье ухудшается, и не стал слушать врача, рекомендовавшего ему полный покой. Жизнь была слишком увлекательной.

Возможно, самым громким событием того лета стал вагнеровский сезон в королевском театре на Друри-Лейн. Снова вместе пели Клафски и Макс Альвари – это произошло впервые после их триумфального выступления в 1892 году. За четыре недели – с конца июня до конца июля – они спели «Валькирию», «Зигфрида», «Тангейзера», «Тристана и Изольду» и «Лоэнгрина». Обри и Мэйбл хотели услышать все. Ажиотаж был такой, что даже им иногда не удавалось достать билеты в партер или бельэтаж. Тогда Бердслей и его сестра сидели на галерке и радовались тому, что вообще попали в театр.

Премьера «Тангейзера» имела для Обри особое значение. Он хотел сделать рисунки по мотивам этой оперы, вдохновленный легендой о кающемся рыцаре, проведшем целый год в царстве языческой богини любви Венеры, и о жестокосердом папе римском, в руках которого зацвел сухой посох.




«Публика на представлении оперы Р. Вагнера “Тристан и Изольда”», один из четырех рисунков Бердслея для третьего номера «Желтой книги» (1894)

Впервые мысль об этом у него мелькнула на ужине, который устроил Брэндон Томас. Среди приглашенных были Обри и Мэйбл, несколько актеров и неизвестный, которого Томас представил как предсказателя. Это действительно оказался предсказатель, с недавнего времени ставший очень популярным в лондонских театральных кругах. Он обошел вокруг обеденного стола, остановился возле некоторых гостей и сделал несколько небольших пророчеств. Этот человек заинтересовался и Обри. Он

объявил, что Бердслей работает над собственной книгой, но об этом никто пока не знает. Этой книге суждено будет вызвать сенсацию. Обри был поражен. «Удивительно! – воскликнул он. – Я действительно собираюсь написать книгу, и об этом на самом деле никто не знает. Я даже своей сестре Мэйбл ничего не говорил!»

Среди дальнейшего веселья выяснилось, что у прорицателя имелся помощник. Брэндон Томас признался, что рассказал ему о роде деятельности своих гостей, в том числе о работе Обри над выпуском «Желтой книги», но Бердслей отнес сие пророчество на счет задуманных им иллюстраций к «Тангейзеру». Он считал, что либретто этой оперы Вагнера можно полностью нарисовать. Конечно, потребуется немного текста, но он его напишет. Обри очень хотел явить публике и свой литературный талант. В этом проекте, как и во многих других, Бердслея готов был полностью поддержать Бирбом. Макс и для себя не исключал такой путь: воодушевленный успехом своих рассказов в «Желтой книге», он стал рисовать карикатуры для *Pall Mall Budget* и *Today*.

Миф о Тангейзере был особо привлекательным для художественного сообщества 90-х годов XIX столетия: рассказ о немецком рыцаре – поэте и певце, а говоря шире – об артисте, который поддался чувственному искушению, но в конце концов обрел прощение за свои грехи, казался глубоко символичным. Эту тему затрагивали в своем творчестве Бодлер, Суинбёрн и Патер. Бердслею импонировала данная сюжетная линия, но он хотел выйти за ее рамки. Обри говорил, что в его пересказе концовка будет немного изменена.

Очень скоро Бердслей сказал Эвансу, что его новая книга всех поразит. Он опасался, что Лейтон, который ревниво относился к тому, чем занят Обри помимо работы над «Желтой книгой», неодобрительно отнесется к его новому увлечению, но едва ли уже тогда у него возникла мысль, что легенду о Тангейзере нужно сделать предельно чувственной, если не эротической, а то и порнографической, какой в его исполнении она в конечном счете и стала. Впрочем, его замыслы то и дело менялись и порой оказывались взаимоисключающими. Одному репортеру Обри говорил о книге как о реалистическом пересказе старинной немецкой легенды, а другому поведал, что это будут 20 рисунков и немного стихотворного текста. Следующей идеей было переложение в стиле роскошного XVIII века, а затем мысли Бердслея стали чрезвычайно рискованными и потекли в направлении, которое общество считало преступным и преследовало по закону. Тем не менее на ранних этапах работу еще можно было показать. Рисунки видели Лейтон и Дент, и с их

стороны последовали лишь незначительные возражения. Лейн даже обрадовался, узнав, что проект «Маски» окончательно похоронен, и заинтересовался «Историей Венеры и Тангейзера» [17].

Такой им виделась перспектива, но существовала и реальность – «Желтая книга». В июле в свет вышел второй номер. Его появление не привело к такой бурной критике, как в прошлый раз. Прозвучали сдержанные похвалы и не очень яростные ругательства. Тон журнала был назван более взвешенным, а общий эффект – более прогнозируемым. Число зрелых и уважаемых авторов, по крайней мере в литературном разделе, превосходило число молодых и малоизвестных представителей «новой школы». Художественный редактор тоже проявил бóльшую умеренность: обложка оказалась не такой вызывающей и спорной, как предыдущая, а фронтиспис, титульный лист и оформление многим понравились. Кое-кто из критиков продолжал вопить о вульгарности, отсутствии вкуса и попытках подражать «французскому шику», но в целом все признали, что такая манерность была ожидаемой.

Скандальный художественный редактор предстал перед читателями, так сказать, воочию. Это вам уже не карикатуры в *The Sketch, Morning Post* и *Pall Mall Budget*! На портрете маслом в полный рост кисти Сикерта многие впервые составили себе представление об Обри Бердслее. Более того, это был его первый портрет, который увидели американцы. Кто-то из критиков заметил, что, если это изображение близко к оригиналу, оно во многом объясняет эксцентричность работ мистера Бердслея. Впрочем, во втором номере «Желтой книги» эта самая эксцентричность не была такой уж очевидной. Хотя нельзя сказать, что «Комедия-балет марионеток…» вызвала всеобщее одобрение, ее подтекст остался непонятым. Люди видели только то, что видели[83]. Портрет миссис Патрик Кемпбелл в первом номере альманаха критики и читатели встретили криками протеста, а портрет мадам Режан и те и другие приняли с чем-то похожим на удовлетворение. Один критик даже написал: «…это лучшее изображение сей изящной, но, будем откровенны, некрасивой актрисы». Кстати, Уильям Арчер предположил, что успех Бердслея в данном случае был обусловлен тем, что мадам Режан оказалась единственной женщиной в мире, которая выглядела на его рисунках похожей на себя. Тем не менее сама актриса увидела в рисунке Обри больше безобразия, чем изящества. Говорили, что один из его портретов довел Режан до слез и истерики – она жаловалась на жуткую «венерианскую

ухмылку».

Фредерик Эванс оценил портрет высоко и сразу сказал, что купит его. Бердслей запросил 5 фунтов и сразу получил их – одной купюрой. Обри небрежно – или нарочито небрежно? – засунул ее в нагрудный карман. Неудивительно, что, когда он пришел домой, денег там уже не было. По замечанию Эванса, это была та утраченная собственность, которую невозможно вернуть.

Такое «рассеянное» отношение к деньгам стало составной частью нового облика Бердслея. Впрочем, заработки у него существенно изменились. Второй номер «Желтой книги» разошелся тиражом 5000 экземпляров, поэтому прибыли редакторам не принес, но Лейн продлил контракт с Бердслеем и Харлендом на новых условиях, отказавшись от процентных отчислений и оговорив размер гонорара за редакторскую работу.

На финансовом фронте Обри наступал и в центре и по флангам. Он получил несколько заманчивых предложений сделать афиши и плакаты. Успех афиши для театра «Авеню» побудил импресарио обращаться именно к этому остромодному художнику. Издатель Фишер Т. Анвин попросил Бердслея превратить рисунок «Девушка и книжная лавка», который он купил в прошлом году, в цветной плакат для рекламы его популярной серии «Библиотека псевдонимов и автонимов[84]» и заказал еще две работы. Его услугами хотела заручиться газета *Today,* и, что более странно, такое же желание возникло у компании «Швейные машины Зингера».

Бердслей был очень доволен. Теперь он утверждал, что рисовать плакаты ему интереснее, чем книжные иллюстрации. В одном из интервью Обри сказал: «Это хорошо оплачиваемая работа. Кроме того, мне нравится экспериментировать с цветом». Здесь он безусловно лукавил. Бердслей никогда не придавал большого значения цвету, но признавал, что в плакате он важен. «У меня есть своя палитра. Я работаю так, как если бы раскрашивал географическую карту, но при этом помню эффекты японских миниаюр», – говорил Бердслей, предоставляя слушателям возможность самим решать, что сие значит. Он предпочитал работать, что называется, в малых формах – на привычном листе бумаги, а потом увеличивать рисунок фотомеханическим способом. Во всяком случае после того как цветной плакат, который Обри сделал для Анвина, в нью-йоркском офисе издателя просто выбросили, посчитав репродукцией, а не оригиналом, Бердслей работал только так[85].

Он обобщил свои мысли о плакатной графике в шутливом эссе в стиле Уистлера под названием «Искусство афиширования». Эссе предназначалось для второго номера «Желтой книги», но

было опубликовано в *New Review* Уильяма Хейнеманна вместе с двумя другими статьями о композиции плаката, автором одной из которых стал Шере, а другой – Дадли Харди. Размышления Бердслея начинались с двусмысленного утверждения: «Реклама является абсолютной необходимостью в современной жизни». На первый взгляд он передразнивал лозунги производителей мыла, но есть предположение, что на самом деле речь шла о саморекламе художника. Эссе изобиловало банальностями, хотя и претендовало на собственный стиль: «расстояние… придает очарование при просмотре», «популярное представление о картине – это нечто рассказанное маслом или акварелью», «современный художник просто должен дать картине хорошее название и выставить ее в какой-нибудь галерее». Аргументацию приходится признать слабой, но, хотя Бердслей позиционировал себя как декадент и вынужденно следовал принципам этого движения относительно бесполезности искусства, ему и здесь удалось остаться парадоксальным. «Тем не менее складывается общее впечатление, что художник, вкладывающий свой талант в плакат, становится деклассированным, то есть в прямом смысле слова оказывается на улице, и, следовательно, не заслуживает серьезного отношения к себе». При этом Обри сравнивал напечатанный массовым тиражом плакат, оставленный на милость солнца, сажи и дождя, со старинной фреской над дверью, ведущей в церковь.

Бердслей утверждал, что улица и «человек-сэндвич» – это лучшая обстановка для произведений искусства, чем галереи, где картинам приходится соперничать друг с другом и фоном из обоев. Обилие плакатов, по его мнению, в последние годы не обезобразило, как пугали ценители прекрасного, город. Оно принесло на улицы новый колорит, и телеграфные провода больше не были единственным объектом внимания жителей.

О технических особенностях плакатной графики Обри ничего не сказал. Бердслей ограничился общими рассуждениями в стиле Уистлера, обращаясь к тем, кто считает себя знатоками живописи. Эта статья подтвердила его репутацию остроумного человека, но не раскрыла взгляды на искусство. Впрочем, они никогда не были определенными – Обри всегда славился непоследовательностью и непостоянством. Тем не менее, несмотря на критику традиционной «мольбертной» живописи в статье для *New Review,* он вовсе не отказывался от намерения быть *художником* и даже попытался «рассказать историю» в масляных красках. Под руководством Сикерта Бердслей создал мутноватый импрессионистский вариант «Комедии-балета марионеток…», но

потом забросил картину и написал на незагрунтованном заднике холста великолепную причудливую сценку под названием «Женщина, оплакивающая мертвую мышь». Ни тот ни другой эксперимент не вдохновил его на продолжение. Холст Обри убрал с глаз долой и скоро забыл о нем [18].

Другое мимолетное увлечение Бердслея оказалось еще более сложным по замыслу. По его собственным словам, он мечтал о том, чтобы стать поэтом-романтиком. На это желание Обри вдохновил пример Джона Китса – третьего, наряду с Байроном и Шелли, великого поэта младшего поколения английских романтиков. В 1894 году о нем действительно много говорили. 16 июля Бердслей присутствовал на открытии мемориального бюста Китса в Хэмпстеде. Он стоял в большой толпе, пришедшей почтить память поэта, который в 25 лет умер от туберкулеза, но смог опровергнуть собственную эпитафию и не стал человеком, «чье имя написано на воде». Напомним, что поэт похоронен на Римском протестантском кладбище и на могильном камне вырезана написанная им самим эпитафия: «Здесь лежит тот, чье имя было начертано на воде» (Here lies one whose name was writ in water). На той церемонии элегантно одетый Бердслей – черный утренний сюртук, соответствующая случаю шляпа, но при этом желтые кожаные перчатки в руке – был заметной фигурой.

Бердслей уже давно отождествлял себя с Китсом в образе обреченного молодого гения и начал отмерять вероятный срок своей жизни в соответствии с тем, сколько прожил поэт. Однажды он с тенью улыбки сказал другу: «Я проживу немногим дольше, чем Китс»[86].

Вскоре после этого случая Фредерик Эванс сделал два фотопортрета Бердслея. Эванс раздумывал, какой снимок будет лучше – поясной или в полный рост. А может быть, только лицо? Он шутливо заметил: «Мало что можно сделать с таким лицом, как у вас… Вы, знаете ли, похожи на гаргулью». Бердслей тут же поднял ладони и принял позу знаменитого чудовища на крыше собора Нотр-Дам. Эванс оживился. «Вот оно!» – воскликнул он и сделал первый снимок.

На фотографии мы видим внешне спокойного и уверенного в себе человека, но на самом деле Бердслей чувствовал себя очень плохо. Напряженная работа и насыщенная событиями жизнь подвели его к критической черте. Кризис случился после особенно веселого вечера на Кембридж-стрит в обществе Бирбома и других гостей. Один из них свидетельствует, что Обри был еще более энергичен и остроумен, чем обычно, расхаживая по комнате, принимая участие во всех разговорах в своей живой и уверенной манере и делая странные, резкие жесты». После того

как гости ушли, у Бердслея начался ужасный приступ кашля, потом открылось кровотечение. Позвали врача. Элен и Мэйбл всю ночь просидели у постели Обри, опасаясь, что до рассвета он не доживет.

До утра Бердслей дожил, но стало ясно, что ему необходим отдых. Обри сопротивлялся, и все-таки решили, что он должен уехать из Лондона и пожить на свежем воздухе в загородном уединении. Бердслей посоветовался с друзьями, и выбор пал на Хаслмир в графстве Суррей. Оттуда он мог быстро вернуться в Лондон, если его присутствие понадобится по делам «Желтой книги».

В середине августа Обри отправился в Суррей. Его сопровождала мать. Они сняли дом на ферме Вэйлвуд, и Бердслей попытался убедить себя в том, что местные пейзажи вдохновят его на работу над «Историей Венеры и Тангейзера». Этим мечтам не суждено было сбыться. Элен писала Россу, что Обри с самого начала невзлюбил Вэйлвуд и хочет как можно скорее вернуться в город. Росс попытался взбодрить друга шутками о леди Природе, но получил ответ: «К черту ее!» Мать не уставала повторять, что свежий воздух совершенно необходим для того, чтобы он поправился, но через две недели Обри погрузился в глубокую депрессию, встревожившую ее. Пришлось вернуться в Лондон.

Вид хорошо знакомых улиц, театров, ресторанов и клубов избавил Бердслея от уныния и стимулировал его фантазию, но Лондон не был местом, благотворным для его здоровья. Вскоре случился рецидив. Несмотря на это, бо2льшую часть сентября Обри оставался в городе. Мэйбл предложили первый ангажемент, но труппа была гастролирующей, и она уехала. Мисс Бердслей играла леди Статфилд в пьесе Оскара Уайльда «Женщина, не стоящая внимания». Элен вместе с Винсентом на две недели отправились в Брайтон. Обри остался на Кембридж-стрит один.

Формат выхода «Желтой книги» – ежеквартальное литературно-художественное издание – подразумевал непрерывную работу. Для третьего выпуска нужны были собственные рисунки, но львиная доля времени уходила на то, чтобы подобрать «художественную» часть издания [19].

То, что «Желтая книга» обрела определенный статус, а положение Бердслея в ней упрочилось, подтвердили следующие события. 15 сентября в свет вышел роман с провокационным названием «Зеленая гвоздика». Его автор какое-то время сохранял анонимность, но в двух главных героях под вымышленными именами – Эсме Амаринт и лорд Реджи Гастингс – без труда можно было узнать Оскара Уайльда и Альфреда Дугласа. Хотя

книга была подана как традиционный роман и украшена эпиграммами в стиле неистового Оскара, между строк явственно прочитывалось, чем именно Дуглас удерживает Уайльда в плену.

Бердслей тоже удостоился упоминания в романе. Для тех, кто кое-что знал о непростых отношениях Уайльда с художественным редактором «Желтой книги», о многом говорило желание Амаринта как можно скорее прочитать последний выпуск «Желтой катастрофы». «Я не удивляюсь, что мистер Обри Бердслей видит архиепископа Кентерберийского именно так, – заявил Амаринт в “Зеленой гвоздике”. – Он нарисовал его сидящим на тачке в саду Ламбетского дворца [87] под девизом «*J’y suis, j’y reste*»[88]. Почему архиепископ в черной маске? Возможно, для того, чтобы скрыть слишком явное сходство». Читателям оставалось догадываться, что же все-таки связывает Уайльда с Бердслеем, при чем тут «Желтая книга» и уж тем более один из прелатов Церкви.

Вскоре выяснилось, что «Зеленую гвоздику» написал Роберт Хиченс, молодой литератор и музыкальный критик, находившийся на обочине знакомств Уайльда. Юмор, позаимствованный автором у прототипа, и общий дух осведомленности о происходящем сделали роман популярным. Те, кто принадлежал к внутреннему кругу драматурга, беспокоились, что книга раскрывает слишком много подробностей, питает слухи о содомии, уже окружавшие Уайльда и Дугласа, и дает новое оружие в руки отца Альфреда, решительно настроенного на то, чтобы разорвать «любовь» между своим сыном и Оскаром Уайльдом. Однако многие современники не стали интерпретировать отношения Эсме Амаринта и лорда Реджи как порочную связь. Их скорее рассматривали как феномен эпохи, который параллельно сопровождался усилением мужских качеств в характере и даже внешности женщин. Пессимистам конца XIX века казалось, что наступила эпоха смешения полов. При этом рисунки Обри Бердслея воспринимались одновременно как описание и отражение этой прискорбной тенденции. Гермафродиты и андрогины из заглавных рисунков к «Смерти Артура» и гротесков для «Острот» принадлежали к миру, где само понятие «пол» становилось спорным, но, что интересно, они вызвали намного меньше комментариев, чем изображение Обри современных женщин.

В общественном мнении, наверное, существовала связь между Бердслеем и «новой женщиной» – он дал повод своим рисунком для обложки «Ключевых записок». В 1894 году возник новый тип под названием «женщина Бердслея», но представление этого художника о женственности, несмотря на видимую

«современность», по сути дела, было древним. Безусловно, оно сильно отличалось от представлений той, что творила под псевдонимом Эджертон, и других писательниц того времени. Оба термина не совсем понятны. Очевидно, «новая женщина» утверждалась через возможность получить профессию, ранее ей недоступную, право на личную собственность, а в более узком смысле – через способность печатать на пишущей машинке или ездить на велосипеде. «Женщина Бердслея» утверждала свою силу через гиперчувственность. Она была умна (Обри часто изображал женщин с книгой в руке) и могла распоряжаться своими средствами («женщины Бердслея» всегда модно и дорого одеты), но под глянцем современного шика все равно оставалась, как говорили, говорят и будут говорить, роковой женщиной. Основным инструментом ее власти было тело.

В определенном смысле слова Бердслея обуревало плотское желание. Многие друзья, не утруждаясь сколько-нибудь существенным обоснованием, приписывали это состоянию его здоровья. Теоретические познания Обри, полученные при изучении литературы и живописи, были чрезвычайно обширными, но, так сказать, практического опыта он не имел. Фрэнк Харрис в своих далеко не бесспорных мемуарах «Моя жизнь и любимые люди» утверждал, что Обри однажды сказал ему: «Если у человека есть старшая сестра, первые уроки чувственности он обычно получает от нее. Мэйбл многому научила меня…» Несмотря на очевидную неправдоподобность, это «признание» с годами окружило множество слухов и спекуляций о кровосмесительной связи между Обри и его сестрой. Существовали даже натужные попытки связать мотив человеческого зародыша на рисунках Бердслея с предполагаемым выкидышем у Мэйбл – страшным результатом этого инцеста. В поддержку подобных теорий нет никаких свидетельств. Если слова Харриса имеют под собой какую-либо фактическую основу, то он, скорее всего, касается общей биологической информации, которую старшая сестра может передать брату, немного уступающему ей по возрасту [20].

Неизвестно, оставался ли Обри в 22 года девственником. Жизненные обстоятельства и его болезнь на первый взгляд исключали существование полноценных отношений с женщинами. Бердслей жил вместе с родителями и сестрой и был, что называется, весь на виду. Предпринимались попытки приписать ему связь с Адой Леверсон, но игривые манеры миссис Леверсон то и дело становились причиной слухов о ее многочисленных романах, на самом деле не существующих. Одним из мнимых любовников Ады оказался и Бердслей.

Напомним, что Обри был эмоционально сдержан, а кроме того, самодостаточен. Образы гермафродита и любителя переодеваться в женское платье, вероятно, занимали его воображение, так как они одновременно были параллельны и внутренне целостны, что ему всегда импонировало. Внесли в это свою лепту и оперы Вагнера – они мало у кого не вызывали чувственные грезы.

Бердслей знал, что с недавних пор его интимная жизнь, точнее, ее отсутствие, превратилась в тему для слухов. Иногда он иронически говорил о себе как об отшельнике и так же назвал Титуреля де Шантефлера – одного из героев своей «Истории Венеры и Тангейзера, или Под холмом». Новелла осталась недописанной, но в этом произведении видно утопическое стремление вместить все, созданное ранее и могущее быть созданным в будущем. В образе Тангейзера, рыцаря-миннезингера, певца любви, изначально акцентируется музыкальное начало. У Обри он слушает музыку Вагнера и Россини и вовлекается в представление «Вакханалии Спориона». Автор этого представления Титурель де Шантефлер – композитор, дирижер, драматург, хореограф и сценарист в одном лице. В его внешности и манере дирижирования соединяются черты Жана Батиста Мольера, который в XVII веке ввел в свои комедии балет, и Рихарда Вагнера, создавшего теорию музыкальной драмы, основанную на романтическом синтезе искусств. Вот отрывок из книги Бердслея. «Никто в Венусберге не мог сказать, каковы были любовные предпочтения Титуреля. Обычно его считали девственником [в рукописи также есть вариант «обычно его считали целомудренным»], и Катос прозвал его отшельником». В этом описании видна искусно замаскированная двусмысленность.

Лондонские представительницы древнейшей профессии, которых можно было встретить везде, интересовали Обри в основном как объект творчества. Однажды он поразил сотрудника издательства *Bodley Head* возбужденным рассказом о шлюхе, только что увиденной на Риджент-стрит. Бердслей рассуждал о ее внешности, гадая о том, что осталось невидимым, и обсуждая ее стати в нескромных подробностях. Однако этот монолог лишь убедил молодого слушателя в том, что распущенность Бердслея скорее всего можно было признать интеллектуальной.

То, что было у Обри на уме, вскоре перешло в его рисунки. Удивительно, но у декадентов и реалистов была общая точка соприкосновения – они соглашались в том, что искусство должно обращаться к запретным темам и никакая область человеческого опыта не может оставаться без внимания. Плотские отношения, не замутненные сентиментальным идеализмом, представляли собой *terra incognita,* открытую для исследования. Чувственность

как таковая воспламеняла поэтический импрессионизм Артура Саймонса и более рискованные эксперименты Теодора Вратислава. Вожделение проникло в мрачные рассказы Хьюберта Кракенторпа и в картины Сикерта, изображавшего раздетых моделей в необставленных комнатах. В своих рисунках одиноких женщин на ночных улицах или за столиками в кафе («Les Passades», «Ночной этюд» и «Ожидание») Бердслей непосредственно обращался к этой теме, но у него сие, как правило, менее очевидно. Чувственность насыщала его сюжеты ощутимой, но таинственной аурой, и в период работы над выпусками «Желтой книги» он почти исключительно рисовал дочерей Евы. Осознание своей власти чувствовалось в уверенной позе «женщин Бердслея», их лениво опущенных глазах или чувственном изгибе губ.

Именно это делало рисунки Обри шокирующими: викторианская эпоха уже более полувека маскировала и отрицала власть тела. Все последние годы постоянно декларировалась прочность общественных нравов, но на прямую атаку не всегда эффективно отвечать такой же лобовой. Тактика Бердслея была более хитроумной – эротика прорастала из каждого росчерка его пера. Он соединял чувственность не с традиционной красотой, а с безобразием.

Публика встревожилась. Критики называли творения молодого художника нелепыми и отвратительными. Некоторые утверждали, что это обусловлено всего лишь… его неумением рисовать людей. «Рот Бердслея» – полные чувственные губы – подвергался особому порицанию, в первую очередь за невозможность подобного с анатомической точки зрения. Кое-кто из остряков полагал, что сей рот заимствован из Африки и неуместно совмещен с чертами европейского типа. Другим частям человеческого лица и тела в изображении Бердслея была уготована не лучшая участь. В одной газете мужчины и женщины, нарисованные Обри, описывались так: «Некоторые дамы забыли принести свои лица, в то время как большинство джентльменов отвинтили носы и приладили себе второй лоб. Заметны несуразно длинные шеи и глаза, косящие в разные стороны… Главная красавица носит сорок фунтов черных волос в саквояже из крокодиловой кожи, подвешенном к ушам, а ее плечи наползают не на лебединую шею. Это шея жирафа…» [21].

Другая точка зрения гласила, что безобразие фигур Бердслея – внешний признак их порочности, а для викторианского ума изображение порока было либо предупреждением, либо совращением. Разочарованный Берн-Джонс назвал рисунки своего молодого друга, теперь уже бывшего, увиденные им в «Желтой

книге», безнравственными. Даже союзники Бердслея признавали, что пороку в его работах отводится немало места.

Предпринимались разные попытки объяснить или оправдать это. Валланс и Эванс были ошеломлены тем, что человек немногим старше 20 лет вообще мог создавать такие «чудовищные образы». Эванс говорил о теории демонической одержимости, которой Уилкинсон пользовался, чтобы объяснить образы, созданные воображением Блейка. Валланс, наоборот, взывал к восторженным строкам о «Джоконде» Уолтера Патера, которые иногда включаются в стихотворные антологии. Он напоминал, что Патер вообще пренебрегал «скучными» доказательствами. Ключом к оценке произведения искусства для него были не мораль и назидание, а внутренние свойства полотна, книги, партитуры, то, насколько тонкие и многогранные эстетические переживания они порождают у зрителей или слушателей. Бирбом и Ротенштейн говорили о вполне естественном юношеском желании шокировать окружающих. Йейтс размышлял вслух о теории «жертвенности», предположив, что Бердслей, как средневековый святой, взял на себя тяжесть познания греха. В целом многие соглашались с тем, что Обри, изображая безобразие зла, на самом деле высмеивал его. Его стали называть современным Хогартом.

Бердслей отвергал такие аргументы. Когда ему говорили, что его работы призывают восстать против зла и порока, он отвечал: «Даже в таком случае они бы не отличались от того, что я делаю». Он утверждал, что его рисунки – это не сатира на жизнь, а сама жизнь. «Я стараюсь показывать окружающую нас действительность такой, какая она есть», – сказал он одному знакомому журналисту. Обри признавал, что его видение жизни личное и оригинальное: «Я вижу все в гротескном свете. К примеру, я иду в театр… Образы сами возникают у меня перед глазами, и я рисую их – актеров на сцене, лица зрителей в ложах, партере и на галерке, их одежду. Мне все кажется причудливым и зловещим. Я всегда воспринимал мир таким образом».

Один раз его укорила даже мать: «Ах, Обри, это ужасно!» Бердслей ответил: «Да, порок ужасен. Он создан таким и должен быть изображен таким». Обри стремился противостоять лицемерному отношению к пороку, а не порочности как таковой. Мэйбл как-то сказала Йейтсу, что ее брат ненавидит людей, отрицающих существование зла, и намеренно наполняет свои рисунки его образами.

Его работы шокировали, потому что были правдивыми, а правда нравится не всем и не всегда. Порой она бывает очень нелицеприятной. «Разумеется, люди в бешенстве, – говорил Обри

матери. – Они не любят, когда им показывают их грехи». По его словам, большинство людей безобразны, а жизнь в целом отвратительна. Что удивляться тому, что одним из символов эпохи, героиней пьес, романов, картин и его собственных рисунков часто становилась падшая женщина? «Она привлекает взоры окружающих, – пожимал плечами Обри. – Сотни лет назад это была Мария Магдалина, и сейчас она не превратилась в мадонну… Я это вижу и рисую это».

Бердслей знал, что его работы многих разочаровывают и даже злят, но отстаивал свое право выражать собственное мнение. «Настоящий художник должен иметь полную свободу самовыражения», – говорил он.

Аргументы Обри в защиту своего искусства подчас были несколько ограниченны и непоследовательны. Пресловутый «рот Бердслея», безобразие которого он оспаривал, по мнению самого художника, был технически интересным для исполнения и эстетически приятным по замыслу. Красота этой техники заключалась в том, что он рисовал рот одной линией. Обри считал сие своей находкой и усмехался: «Пусть критикуют сколько хотят. Этот рот принадлежит мне, а не им».

В рамках другой темы, утверждая притязания на верховенство формальной красоты над ценностями морали, он говорил, что в его сюжетах так много проституток и бездельников, потому что в Лондоне они одеты лучше всех. И хотя Обри публично отмежевывался от сатиры, его не могли не привлекать ироничность сатирической живописи и необходимость подробного изображения тех пороков, которые она высмеивает. В шутливом вступлении к «Истории о Венере и Тангейзере» Бердслей оправдывал «сладострастность» на том основании, что в последних главах она привела главного героя к великому раскаянию. Возможно, то, что Обри во многом усматривал двойные стандарты, способствовало его интересу к Ювеналу и породило в воображении невероятный план – сделать иллюстрации к Библии, а именно к Книге Левит[89] [22].

В октябре вышел третий номер «Желтой книги». Критики снова оживились. Это был первый выпуск, где издателем значился один Джон Лейн. В конце сентября существовавший между ним и Элкином Мэтьюзом раскол привел к официальному расставанию. Партнеры подписали договор о разделе имущества. Лейн унаследовал «Желтую книгу», «Саломею» и серию «Ключевых записок», то есть все проекты с участием Бердслея. Мэтьюз сохранил за собой помещение на Виго-стрит, но со щедростью, не свойственной бизнесменам, отдал название *Bodley Head* и товарный знак издательства Лейну. Его бывший партнер

арендовал книжный магазин на другой стороне улицы. Именно в его витрине и появился третий номер журнала.

Очередной выпуск стал еще более смелым, чем первый. В нем были опубликованы произведения наиболее ярких представителей «декадентской клики» – стихотворение «Кредо» Артура Саймонса, «Саломея святого Иакова» Вратислава, новелла Эрнеста Доусона, чью лирическую поэму «Чинара» называли самым красноречивым проявлением «болезни конца столетия». Лайонел Джонсон представил манерное и в то же время очень изысканное описание радостей жизни поэта в башне из слоновой кости. Мрачный рассказ Хьюберта Кракенторпа соседствовал с очередным шутливым эссе Макса Бирбома. Наиболее обсуждаемой литературной публикацией оказалась баллада о монахине Джона Дэвидсона – поэтическая адаптация средневековой легенды, в которой рассказывалось, как Христова невеста забыла об обете, не устояв перед страстью. В разделе «живопись» читатели могли увидеть «Женский танец» Стира и иллюстрации Сикерта к «Тетке Чарлея».

Художники были представлены во всем многообразии школ, но уже стало ясно, что ведущее положение Бердслея в журнале неоспоримо. В *Artist* утверждали: «Для большинства из нас мистер Обри Бердслей и есть “Желтая книга”», в то время как *The Studio* ограничился более осторожным замечанием: «Живопись в “Желтой книге” – это в основном живопись Обри Бердслея». Впрочем, *The Studio,* признававший Бердслея лучшим иллюстратором современности и восхвалявший «мощную экспрессию» его композиций и смелость, с которой Обри располагал массы черного цвета на белом фоне, на сей раз нашел изъяны в его сюжетах и пожурил художественную позицию. Глисон Уайт сетовал, что единственным языком Бердслея стала «претенциозность и болезненность», а основной темой – деградация. Человека он теперь изображает в самом безобразном, подчас животном облике.

В третьем номере наряду с ожидаемой новой обложкой и титульным листом Бердслей опубликовал четыре своих рисунка – «Даму с камелиями», «Автопортрет», «Свиту леди Голд» и «Публику на представлении оперы Р. Вагнера “Тристан и Изольда”». Он радовался, что «особенно замечены» были два последних – этюды с экстремальным использованием черного цвета. Впрочем, «особенно замечены» вовсе не значило, что рисунки «особенно понравились» читателям[90].

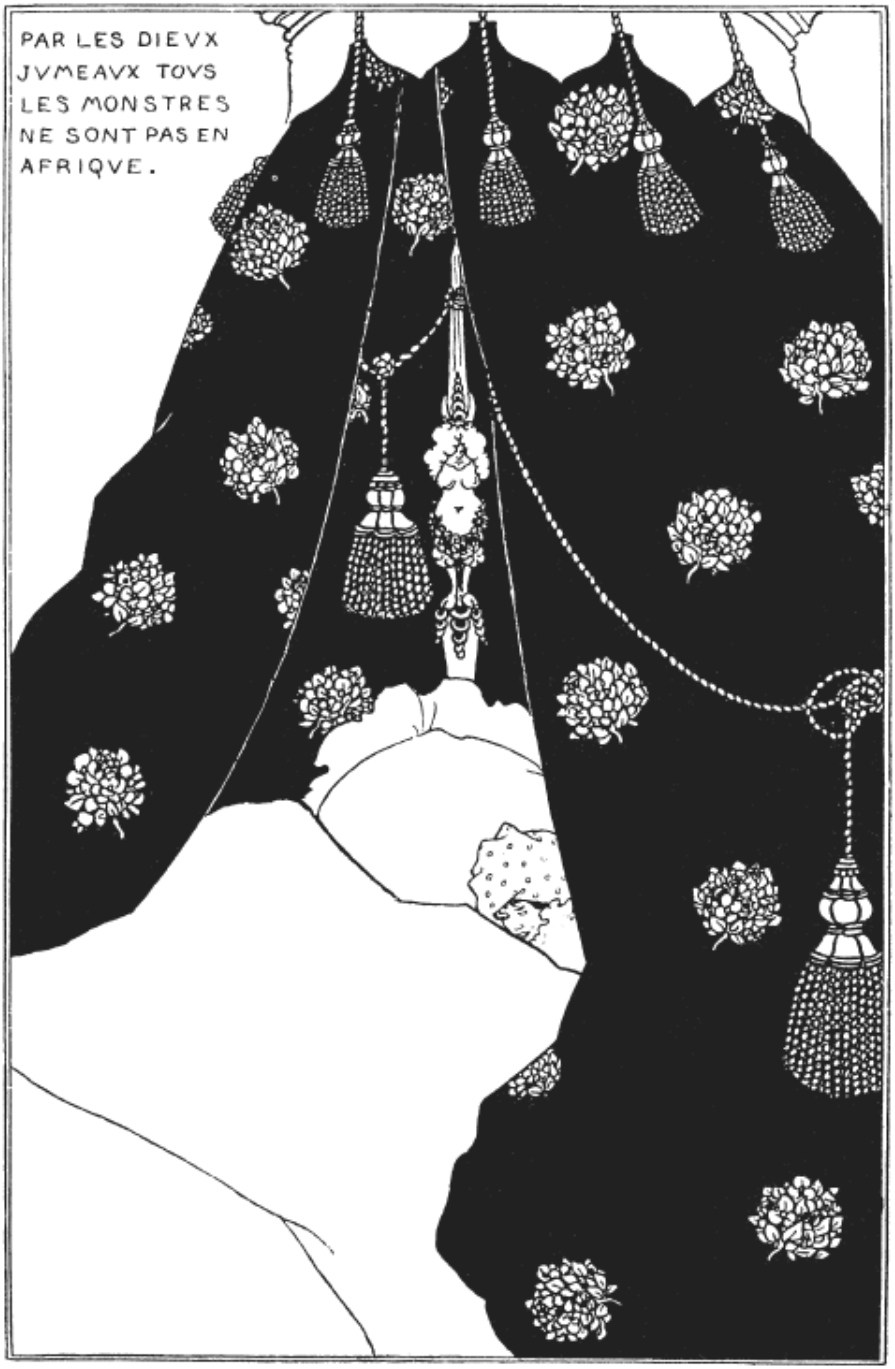
Серию портретов Бердслей намеревался продолжить, запечатлев на бумаге Лилиан Рассел, американскую певицу, выступающую в театре «Лицеум» в музыкальной комедии

«Королева бриллиантов», которую перевел с немецкого языка Брэндон Томас. По какой-то причине рисунок так и не был закончен, и в качестве запасного варианта Обри предложил «Желтой книге», то есть самому себе, другой, уже опубликованный в *St Paul's* под названием «Девушка в туалетной комнате». Он переименовал его в «Даму с камелиями», ловко увязав новое название с двумя постановками пьесы Дюма-сына, прошедшими тем летом в Лондоне, – в одной из них играла Сара Бернар, а в другой Элеонора Дузе.

«Автопортрет» вызвал много раздраженных откликов. После поразительно удачного портрета Сикерта в предыдущем номере этот рисунок выглядел манерной саморекламой. Бердслей с головой, на которой громоздился огромный тюрбан, был почти полностью скрыт под одеялом на кровати – ее венчал балдахин на четырех столбиках. Для того чтобы усилить ощущение загадки или мистификации, Обри добавил в верхнем левом углу надпись «Par les Dieux Jumeaux tous les monstres ne sont pas en Afrique» [91]. Обозреватель *Artist* назвал это очередным безобразием и посетовал, что Бердслей впустую тратит свой талант, променяв афишу на столбе на кровать со столбиками. В *Punch* рисунок назвали портретом художника в Бедламе[92], а Оуэн Симэн сочинил поэтическую стилизацию под Россетти, которая начиналась так:

*Под балдахином темным, хворь свою лелея, —*
*В «Желтушной книге» посмотри скорей, —*
*Лежит смертельно бледный Вискерлей,*
*Попавший под заклятье Вискерлея.*

Имелись в «Желтой книге» и сюрпризы. Вместе с рисунками Сикерта, Стира и Джорджа Томсона там появились образцы реализма: суровый профиль Андреа Мантеньи за подписью Уильяма Броутона и «Женщина в пастельных тонах» импрессиониста Альберта Фоштера – оба живописца были выдуманы художественным редактором, и им же эти работы сделаны [23].




«Автопортрет» из третьего номера «Желтой книги» (1894)

Бердслей с удовольствием наблюдал, как критики ринулись прославлять плоды его фантазии. Хотя воспоминание Бирбома об одном из них, убеждавшем Обри ради собственной пользы изучать технику настоящих мастеров, например мистера Броутона, представившего нам пример своего творчества, звучит слишком красиво, чтобы быть правдой, допустим, что все так и было. А критик из *Saturday Review* пожаловался на «сумасбродные» рисунки Бердслея и при этом благожелательно отозвался о Мантенье (достойный рисунок) и «Женщине в пастельных тонах» (очень талантливо). К удовольствию Бердслея, *National Observer, St James's Gazette* и другие тоже заглотили эту наживку. Один знакомый художник, посетивший его в то время, сказал: «Ни раньше, ни позже я не видел Обри таким довольным».

Осенью 1894 года рисунки Бердслея можно было видеть не только в «Желтой книге». Их публиковали *Today, St Paul's, The Idler* и другие издания. Снимок Фредерика Эванса, та самая «гаргулья», в октябре с успехом экспонировался в фотосалоне. Многие рисунки Обри к «Смерти Артура» и «Остротам» появились на выставке черно-белой графики, организованной Дж. М. Дентом, где были представлены работы, выполненные тушью или чернилами.

В середине осени в Лондоне, в вестминстерском «Аквариуме», прошла первая международная выставка афиш и плакатов. Воплотил эту идею в жизнь предприниматель Эдвард Белл. Жители столицы Великобритании увидели около 200 афиш и плакатов, в основном из Франции. Выставка художественных плакатов стала праздником новейшей и самой энергичной формы современной живописи. Тулуз-Лотрек сам привез в Лондон свои работы. Экспонировались плакаты Шере, Грассе, Виллета, Боннара и Стейнлейна. Английское представительство тоже было широким – Крейн, Гриффенхаген, Харди, Рейвенхилл, Стир и, конечно, Бердслей. Афиша театра «Авеню» и плакат для «Библиотеки псевдонимов и автонимов» Анвина уже называли классическими работами этого жанра. Безусловно, их расположили так, чтобы были видны сразу. *The Studio* поспешил заявить, что в плакатной графике Бердслей проявляет свои лучшие качества.

Успех выставки отозвался во Франции. Критик из *Courier Français* Жюль Роке, приехавший на открытие, не скупился на похвалы ее участникам, в первую очередь Бердслею. Он встретился с Обри и получил от него материал для короткой творческой биографии, предназначенной для публикации в серии «Английские художники». Так было положено начало тесному

сотрудничеству между Бердслеем и французским периодическим изданием. Сам Роке несколько раз бывал на Кембридж-стрит. Он, кстати, стал не единственным иностранным гостем в доме Обри. Его посетил Юлиус Мейер-Греф, молодой немецкий историк искусства, возможно, для того, чтобы пробудить интерес к новому художественному журналу, который он собирался издавать. Слава Бердслея росла, и его влияние становилось все сильнее.

Оригинальность стиля Обри столь самобытна, что его уже нельзя было ни с кем спутать, как и сравнить с кем-то другим. Некоторые молодые художники, работавшие в жанре черно-белой графики, завидовали его успеху и, не найдя ничего более подходящего, высмеивали технику, ставили под сомнение не то что талант – даже способности. При этом Р. Белл, ставший рисовать пером и чернилами, познакомившись с иллюстрациями Бердслея, не скрывал, что многое позаимствовал у более молодого коллеги. С другой стороны, если говорить о ближайших соратниках Обри – Сикерте, Стире и Ротенштейне, его влияние нельзя было преувеличивать: Бердслей давал столько же, сколько получал взамен. Черно-белая графика не была для них главной, и все трое мало что могли взять от технических приемов живописи своего друга.

Тем не менее исключительность манеры Бердслея и восприятия того, что и, главное, *как* он видел, сделали его главной персоной для учеников студий живописи и художников-любителей, а также маяком для пародистов. Рисунки, присланные на конкурс перед выставкой, ежемесячно публикуемые в *The Studio,* указывали на то, что сила влияния Обри велика, но подражать ему практически невозможно. Одним из очень немногих художников, овладевших техникой Бердслея, стал американец Билл Брэдли. Его ранние работы иногда просто похожи на имитации, но, по словам самого Брэдли, он никогда не находился под абсолютной властью глубоко личного искусства мистера Бердслея [24].

Смелая упрощенность форм в творчестве Обри поспешно и ошибочно интерпретировалась как простота метода. В викторианскую эпоху с ее уже прочно укоренившимся почтением к прилежной работе Бердслей мог казаться воплощением небрежности. Разумеется, ничего нового в этом не было – и Рёскин обвинял Уистлера в том, что тот бросает тюбики с краской в лицо зрителям. Такие «аргументы» приходилось выслушивать все импрессионистам из Клуба новой английской живописи, но после того, как взошла звезда Бердслея и в «Желтой книге» стал утверждаться его стиль, огонь критики в основном сосредоточился на одном из ее молодых редакторов. Нетрудно

угадать, на каком именно. Вот характерный пример. Когда одного уличного художника осудили за бродяжничество, отметив заодно, что его картины, как сказано в судебном решении, представляют собой бессмысленные круги, линии и пятна, газетный сатирик сочинил оду, утешавшую несчастного предположением, что «Обри Бердслей был бы восхищен… чернильной лужей с парой белых пятен», и мыслью, что скоро каждый гений «Желтой книги» объявит его собратом.

Обманчивая простота метода Бердслея вдохновила некоего сотрудника *Punch* написать стихотворение «Рецепт мастерства», объяснявший тайну его искусства. Там есть, в частности, такие строки:

*Возьмите много черных ромбов,*
*Разбавьте кляксой красноватой,*
*Посыпьте блестками, украсьте*
*Медузы головой косматой,*
*Вплетите локоны горгоны*
*И алым зонтиком пронзите,*
*Завесьте крапчатой портьерой…*
*Теперь лицо изобразите:*
*Обвисли губы, нос картошкой,*
*И подбородок скошен набок,*
*А шея длинная, как ложка,*
*Растет из горба плеч верблюжьих,*
*И пуговки двух глаз паучьих*
*В пространство пялятся натужно…*

Тут же нашлись охотники смешивать все это в своих пародиях на работы Бердслея[93]. На выставке в «Аквариуме» даже появился пародийный плакат для постановки У. С. Гилберта «Пигмалион и Галатея». *Punch* редко выходил без пародии на работы Бердслея Э. Т. Рида или Линли Сэмбурна. Очень немногих художников так часто высмеивали или придумывали им разные прозвища – Мортартурио Вискерлей, Данбри Бердлей, Офли Уидлей, Дабуэй Видслей, Уидсли Доубрей, et cetera, et cetera.

Параллельная «карьера» насмешек и злопыхательства иногда надоедала Обри, но он понимал, что и это способствует распространению его славы. Его положение как самого видного представителя движения «новой живописи» упрочивалось. Произведения современников Бердслея, работавших в более привычной манере, хотя бы даже импрессионистской, были менее

узнаваемыми, труднее пародируемыми и реже удостоивались чести быть запечатленными на страницах журналов и газет. Интересно, что, хотя Сикерт наравне с Бердслеем считался радикалом в живописи и довольно часто упоминался в *Punch,* никто не пытался создавать пародийные картины в его стиле или имитировать его [25].

В начале ноября Бердслей пережил очередной тяжелый приступ. Врачи рекомендовали немедленно поместить его в клинику доктора Гриндрода в Малверне, на холмах, поросших лесом, – тамошний воздух очень полезен больным туберкулезом. Обри пытался сопротивляться. Он очень не хотел уезжать из Лондона, но доктора были непреклонны. 14 ноября Элен отвезла сына на Паддингтонский вокзал и передала с рук на руки мистеру Гриндроду. Расставание далось Бердслею нелегко. Впрочем, расстраивался он недолго. Врачи клиники сказали Обри, что его болезнь еще не зашла слишком далеко и полный покой поможет ему выздороветь.

Но полный покой был проклятием для Бердслея! Он должен был найти способ как-то отвлечься в Малверне. «Пожалейте меня, – писал Обри Лейну. – Здесь нет ничего, кроме холодных ванн, горчичных пластырей и лесных пейзажей…» Хотя какая-либо деятельность находилась под запретом, он много времени проводил, размышляя об истории Венеры и Тангейзера. Результатом таких размышлений стал рисунок «Венера, кормящая ручных единорогов». Следующей работой была целомудренная, как сказал сам Бердслей, и элегантная обложка для сборника стихов Сапфо, запланированного к выходу в издательстве Лейна, но в дальнейшем таких актов непокорности уже не было. Тревога Элен о том, что сын через неделю примчится домой и скажет, что больше не может этого вынести, не оправдалась – Обри провел в клинике больше месяца, хотя после курса лечения горчичными пластырями доктора Гриндрода его здоровье улучшилось ненамного.

На Рождество Бердслей решил поехать на озеро Уиндермир. Его пригласил туда Лейн. Друзья издателя Барнарды давно звали его в гости – одного, или с другом, или с несколькими друзьями. Они так рады будут видеть их всех в своем доме Сент-Мэриз-Эбби![94]

Озеро Уиндермир располагалось более чем в 200 милях от Лондона, но туда было несложно доехать на поезде. Сент-Мэриз-Эбби полностью соответствовал своему романтическому средневековому названию – аббатство Святой Марии. Дом был просторным и уютным. Бердслею выделили отдельную студию.

Он жаловался, что у него накопился огромный ворох старой и новой работы, в котором нужно разобраться. Обещанные рисунки для Эванса были еще не готовы, но Обри пообещал сделать и кое-что для Дента. Друзей тоже нельзя забывать – Бердслей согласился проиллюстрировать фантазию Госсе 1892 года «Секрет Нарцисса» и даже обсудил это намерение с Хейнеманном, издателем Эдмунда.

Бердслей произвел на хозяев дома очень хорошее впечатление. Профессор Барнард с теплотой вспоминал его как обаятельного гостя и превосходного собеседника. Более того, из всех деятелей искусства, посещавших Сент-Мэриз-Эбби, Обри оказался единственным, кто смог по достоинству оценить коллекцию работ Константена Гиса, собранную Барнардом. Гис, бежавший из Франции в 1842 году, преподавал французский язык матери и дяде Барнарда, и в семье сохранилось много его рисунков. Этот живописец был объектом анализа Шарля Бодлера в его ключевом эссе «Художник современной жизни» 1863 года, где поэт развил свое понимание современности – эпохи модерна. Гис, которому Бодлер посвятил стихотворение «Парижский сон», очень интересовал Бердслея, считавшего себя рисовальщиком современной жизни. Увидев рисунки, Обри восклинул: «О, это же Гис!» – чем весьма поразил хозяина.

Судя по всему, Бердслей воспользовался своей удачей и убедил профессора Барнарда дать разрешение на публикацию некоторых рисунков в одном из следующих номеров «Желтой книги». Тогда к отправке в типографию готовился уже четвертый выпуск ежеквартального журнала – этим занимался Харленд, оставшийся в Лондоне. В канун Рождества он написал Бердслею и заверил друга, что его рисунок «Покаяние миссис…» на допечатной подготовке выглядел замечательно. Обри тем временем работал в студии – заканчивал фронтиспис к изданию древнеримского сатирика Ювенала. Он написал Элкину Мэтьюзу и попросил того прислать раннюю редакцию перевода Гиффорда – ему нужна историческая справка.

Бердслей не только работал и вместе со всеми готовился к праздникам. Он регулярно посещал соседнюю церковь. Возможно, недавние телесные страдания обострили и болезни души… Приходской священник еще долго осведомлялся у Барнардов о том, как поживает этот ревностный юноша. Впрочем, несмотря на эту идиллию, пребывание Бердслея на озере Уиндермир оказалось непродолжительным. В конце декабря он вернулся в Лондон и Новый год встретил на Кембридж-стрит.

Обри ждало окончательное подтверждение успехов прошедшего года – в рождественском приложении к *Punch*

появилась искусная карикатура «Британия *a la* Бердслей», подписанная так – «Ваш желтый декадент». Рисунок Э. Т. Рида был не только пародией, но и своеобразной данью уважения. Британия превратилась в «женщину Бердслея» со всеми присущими ей деталями – вздернутым носом, пухлыми губами, срезанным подбородком и осиной талией. Она сидела под цветочной гирляндой и гордо смотрела на Ла-Манш, а возможно, на Францию в поисках вдохновения. Обри Бердслей оставил свой отпечаток в национальном сознании и стал одним из его символов [26].

# Глава VII
# Скандал

## «Аббат» (1895)

В январе 1895 года Макс Бирбом написал Аде Леверсон, с шутливой ностальгией вспоминая «далекие дни» только что закончившегося года: «Как весело мы жили! Кажется, это было так давно… Я чувствую себя очень старым… На смену эпохе Обри Бердслея пришли новые идеи и молодые люди… Я не могу поспеть за ними». Тон Бирбома был ироничным, но упоминание об эпохе Обри Бердслея оказалось более правдивым, чем Макс мог себе представить. Необыкновенная слава, в полной мере познанная Бердслем в 1894 году, вскоре была прервана самым резким и драматическим образом.

На первый взгляд должен был последовать очередной всплеск негодования обывателей и шумихи в газетах. Четвертый номер «Желтой книги», вышедший в свет в январе, породил обычные возмущенные комментарии. Особый ужас и отвращение ценителей изящных искусств в прессе вызвал один из рисунков – «Таинственный розовый сад» с изображением обнаженной женщины, к которой обращается некто в накидке и с фонарем в руке. Бердслей воспринял это с большим удовольствием и сразу дал отпор. По его словам, рисунок был первым в серии библейских иллюстраций и изображал не что иное, как Благовещение.

*Punch*, кстати регулярно публиковавший пародии Ады Леверсон на литературное содержание «Желтой книги»[95], воспроизвел стилизацию Линли Сэмбурна фронтисписа к Ювеналу под названием «Картинка-загадка для предисловия к “Юношеским сатирам”[96] или ни к чему особенному». Вместо слуги-обезьяны, несущего портшез, в оригинальной работе Сэмбурн изобразил ее автора. Бердслей в вычурном кружевном одеянии тянул тележку с ухмыляющимися веселыми девицами мимо афиши с рекламой «Кукольного дома». Борта тележки были украшены уведомлениями из «Желтой книги», выпущенной издательством *Bogey Head*[97]. Карикатура подтвердила мнение (если в этом еще существовала необходимость), что Бердслей являлся самым радикальным автором альманаха и самой одиозной фигурой среди молодых художников [1].

Такая репутация уже стала неоспоримой. Обложки Обри для расширяющейся серии «Ключевых записок» установили его новый личный стиль и привлекли всеобщее внимание. Бердслей прочитал лекцию о живописи в доме Эннона Брюса на Брайанстон-сквер. Она была хорошо принята и горячо

обсуждалась. Рисунки Обри регулярно публиковались в *Courrier Français*, а статья о нем появилась в американском художественном журнале *Emporium*. Его работы были включены в экспозицию второго салона *La Libre Ecthétique*. Портрет мадам Режан экспонировался в Институте изящных искусств Глазго.

Обри решил, что пришло время съездить в Америку. Лейн быстро оценил огромный коммерческий потенциал заокеанского рынка. Он был доволен продажами издательства *Copeland & Day* и тоже планировал поехать в США, чтобы решить, принесет ли выгоду учреждение филиала *Bodley Head* в Новом Свете. Издатель предложил сопровождать Бердслея и подчеркнул, что морское путешествие благотворно повлияет на его здоровье.

В Америке оказалось много возможностей для приятного времяпрепровождения. Там уже находился Бирбом – он путешествовал вместе с театральной компанией своего брата в непривычной для себя роли секретаря. Также предстояло встретиться со старыми друзьями, Кокраном и Скотсон-Кларком. Наконец, поездка была удобным поводом для саморекламы. Образцом для Бердслея послужило американское лекционное турне Оскара Уйальда 1882 года. Обри собирался прочитать лекции об итальянской живописи и о нынешних «безобразиях» и даже подготовил некоторые остроумные комментарии. Его заверили, что американцы очень ждут встречи с ним, и Бердслей ответил: «Надеюсь, они и *оценят* меня по достоинству».

Пресса США с энтузиазмом приветствовала новость о будущем визите. Скотсон-Кларк опубликовал в *Book Buyer* рассказ о старом школьном приятеле, заверив американцев, что у Бердслея превосходные манеры, он скромно отзывается о себе и своей работе, не важничает и в целом является одним из лучших собеседников. О нем много писали на Восточном побережье, и в сообщениях – в полном соответствии с материализмом жителей Нового Света – оказалось немало спекуляций о заработках мистера Бердслея. Утверждалось даже, что некоторые молодые американские художники «уже заражены бердслеизмом» [2]…

3 января 1895 года Обри и Мэйбл были в театре «Хеймаркет» на премьере пьесы «Идеальный муж» Уайльда. Спектакль почтил своим присутствием принц Уэльский, но корреспондент модного обозрения *The Lady* с особым удовольствием и любопытством отметил присутствие в зале мисс Бердслей, сестры известного художника из «Желтой книги».

Героем пьесы был успешный человек, в чьем прошлом имелся свой скелет в шкафу – потенциально губительная тайна. Для компании, собравшейся в ложе Леверсонов, связь между сюжетом

пьесы и жизненной ситуацией драматурга лежала на поверхности, хотя в тот момент она лишь вносила в спектакль ноту тонкой иронии. Разумеется, подавляющая часть зрителей не подозревала о двойной жизни драматурга.

Пьеса имела огромный успех, но через полтора месяца Оскара Уайльда ждал еще больший триумф. 14 февраля в театре «Сент-Джеймс» состоялась премьера комедии «Как важно быть серьезным». Обри и Мэйбл снова смотрели ее с Леверсонами. На улице мела поземка, но в ярко освещенном театре было тепло и уютно. Уайльд попросил своих друзей вдеть в петлицы ландыш – это напомнит ему об Альфреде, который сейчас далеко – проходит службу в Алжире… Маловероятно, чтобы Обри выполнил эту просьбу.

Комедия доставила Бердслею удовольствие, как и всем остальным зрителям, но общение с Уайльдом его теперь не вдохновляло. Драматург очень радовался тому, как публика и критики приняли его пьесы, но отношения с лордом Альфредом Дугласом, который в последнее время устраивал ему одну сцену за другой не в театральной, а в частной жизни, сделали его очень раздражительным, а подчас даже грубым. В конце второго акта раскрасневшийся от аплодисментов Уайльд появился в ложе Леверсонов. Увидев Обри и его сестру, сидевших рядом, он бестактно заметил: «Что за контраст! Мисс Бердслей – как маргаритка, а мистер Бердслей – как самая чудовищная орхидея…»

После премьеры Леверсоны, Мэйбл и Обри отправились ужинать в ресторан Уиллиса, настолько модный, что он даже упоминался в пьесе, которую они только что посмотрели. Уайльд не присоединился к ним. Там Обри и узнал от миссис Леверсон кое-что о тайной драме той комедии – маркиз Куинсберри, отец лорда Дугласа, планировал сорвать представление, а Оскар аннулировал его билет и добился того, чтобы аристократа не пустили в театр. А еще Бердслей узнал, что Джон Куинсберри оставил у служебного входа связку овощей для Уайльда, призванную заменить букет [3].

Обри недолго был озабочен делами Уайльда, если они вообще его заботили. Бердслея самого ждало нелегкое испытание. Планы поездки в Америку расстроились. Стало ясно, что плачевное состояние здоровья не позволит ему вынести тяготы путешествия. Лейн собрался ехать в США с Ричардом ле Гальенном. До его отъезда Бердслей нарисовал пригласительную открытку для «курительного салона», который издатель провел в своей квартире в Олбани 22 сентября. Разумеется, Обри

присутствовал на этом светском литературном вечере.

Погоревав о несостоявшейся поездке, он стал искать утешения в новом проекте. До «Тетки Чарлея» Брэндон Томас сочинил три короткие пьесы. Одну из них сочли не такой удачной, как две другие, и Томас предложил Бердслею сотрудничество. Художник пришел в восторг. Было решено, что одноактная пьеса, написанная ими в четыре руки, станет пародией на художественные пристрастия последнего времени. Томас сформулировал общую сюжетную линию, которую они могли разрабатывать вместе, добавляя детали и выстраивая диалоги. Сценическое оформление и костюмы планировалось сделать по эскизам Бердслея.

Работа часто шла на квартире Томаса. Его жена впоследствии писала: «Я никогда не видела… чтобы пьесу создавали в таких условиях. Не было никакой приватности. Меня и Мэйбл приглашали в кабинет, где работали мужчины, и каждая новая реплика сопровождалась общим смехом». Миссис Томас свидетельствует, что они ни о чем не говорили, кроме пьесы.

Хотя постановка задумывалась как пародия на современную культуру, она сама по себе была стилизацией, связанной с творчеством Бердслея. Он писал Томасу о возможном названии: «Поскольку главной темой моих картин являются поза и позиция, почему бы и пьесу не назвать “Позицией”, а действующих лиц “позерами”?» Письмо заканчивалось взволнованной припиской: «Мне не терпится снова поговорить с вами… У меня есть одна-две идеи».

Вероятно, эти идеи так и не были высказаны. Оживленную работу в квартире на Кэдоган-гарденс взорвала новость о судебном иске за клевету, поданном Оскаром Уайльдом против маркиза Куинсберри. Аристократ, потерпевший позорную неудачу в театре «Сент-Джеймс», оставил драматургу в клубе (!) записку, подписанную с небрежным презрением к орфографии, но явно содержащую вызов: «Оскару Уайльду, *сомдомиту*». Безмерно возмущенный этой бестактностью, а еще больше публичностью поступка, Уайльд по настоянию Дугласа и Росса подал в суд.

Первое судебное заседание состоялось 3 апреля, и Уайльд очень быстро понял, что дело оборачивается против него. Маркиз представил в суд список 13 юношей с указанием дат и мест, где они встречались с писателем. Свидетели были готовы показать под присягой, что Уайльд вступал с ними в противоестественную связь, а между тем в 1885 году к британскому уголовному законодательству была принята поправка, запрещающая непристойные отношения между мужчинами. Через два дня обвинение Уайльда против маркиза было признано

несостоятельным. Куинсберри оправдали, а дело направили в ведомство государственного прокурора. В тот же день Оскара Уайльда арестовали. Ему предъявили обвинение в развратной связи с молодыми людьми. Он отказался от поручительства и был препровожден в тюрьму. Там драматург и провел следующие три недели в ожидании суда.

О скандальном процессе говорил весь Лондон. Бердслей сначала хотел дистанцироваться от этой драмы. В самом конце марта он с сарказмом писал Аде Леверсон, что с нетерпением ожидает первого акта новой трагедии Оскара, хотя и опасается, что название «Дуглас» уже было использовано раньше. Впрочем, события развивались так, что Обри становилось все труднее сохранять позу стороннего наблюдателя. Бердслей по-настоящему сочувствовал Уайльду. Враждебности по отношению к драматургу как не бывало. Обри даже сказал одному из журналистов: «Бедный старина Оскар! Как все это ужасно! Я действительно очень расстроен… Наверное, даже больше, чем думаю» [4].

Хуже того, Бердслей сам оказался втянут в этот скандал. В ходе горячей дискуссии вокруг образа жизни и пристрастий Уайльда некоторые общие знакомые начали ставить знак равенства между драматургом и его «преступлениями» и художником и некоторыми особенностями его творчества. В прессе утверждалось, что и то и другое было проявлением зловещей тенденции в современной «культурной» жизни. Каждое последнее ее событие, бросавшее вызов старому, осуждалось и сваливалось в общий котел сплетен, но и в этой мешанине связь между Уайльдом и Бердслеем оказывалась на самом верху. Первое публичное признание Обри Бердслей получил как иллюстратор «Саломеи», а первое впечатление часто оказывается самым сильным.

В кульминационный момент драматических событий все это подтвердилось роковым стечением обстоятельств. 5 апреля, когда Уайльд отправился в заключение, он взял с собой книгу, которую тогда читал, – это был роман Пьера Луиса, французского поэта и писателя, разрабатывавшего в своих произведениях эротическую тематику. Ирония заключалась в том, что книга была в желтой обложке, которая у англичан теперь прочно ассоциировалась только с одним изданием. Журналисты сообщили, что Оскара Уайльда арестовали с желтой книгой в руках, а все газеты и журналы уже давно повторяли, что «Желтая книга» – это в первую очередь Обри Бердслей. Таким образом, связь между Уайльдом, Бердслеем, «Желтой книгой» и издательством Bodley Head нашла более чем убедительное подтверждение в общественном сознании [5].

Джон Лейн в это время как раз прибыл в Америку. В Нью-Йорке на всех углах судачили о том, что Оскар Уайльд взял с собой в тюрьму «Желтую книгу». В Лондоне толпа разбила камнями окна в доме на Виго-стрит, где располагалось *Bodley Head.* На следующий день после ареста Уайльда к Фредерику Чэпмену, заместителю Лейна, явились несколько возмущенных авторов и потребовали от него решительных действий. Они настаивали на том, чтобы сочинения Уайльда были изъяты из каталога *Bodley Head*. Литераторы сказали, что иначе они отзовут свои собственные сочинения, но в угрозе уже не было необходимости. Лейн прислал телеграмму с распоряжением не продавать книги Уайльда. Поборники нравственности решили, что этого недостаточно. Они посчитали, что тлетворное влияние Уайльда распространилось на Бердслея, и через два дня вернулись с требованием отстранить художественного редактора от всех будущих выпусков «Желтой книги».

Больше всех возмущались Уотсон и Элис Мейнелл. Есть основания полагать, что первый действовал по наущению романистки, писавшей под именем «миссис Хамфри Уорд», известной любительницы вмешиваться в чужие дела. Элис Мейнелл – поэтесса, писательница и критик – просто испытывала неприязнь к Бердслею. Она считала его живопись проявлением инфернального зла и лютой ненависти к телу. Миссис Мейнелл сразу отказалась сотрудничать с «Желтой книгой», а теперь настаивала на том, чтобы имя Бердслея исчезло с ее страниц. Никакой реальной основы для этого не имелось, но Элис утверждала, что сие совершенно необходимо, как и исключение произведений Уайльда из каталога издательства, словно *связь* Обри с Уайльдом стала доказанным фактом. Уотсон тоже был непреклонен в этом отношении. Судя по всему, они сумели убедить Чэпмена в том, что рисунок Бердслея для обложки следующего выпуска «Желтой книги» – фавн, читающий девушке книгу на берегу реки, содержит настолько непристойную деталь, умышленно скрытую художником, что о ней нельзя даже упоминать. Уотсон телеграфировал Лейну: «Отзовите все рисунки Бердслея, или моих произведений у вас больше не будет».

Издателя такое экстраординарное требование ошеломило. С его точки зрения, это было вопиющей несправедливостью по отношению к Бердслею. Ле Гальенн, Бирбом и Киплинг, который тогда тоже находился в Нью-Йорке, согласились с ним. Лейн попросил у Чэпмена совета. В ответной телеграмме его заместитель порекомендовал уступить, так как уход Уотсона прямо сейчас причинит им большой ущерб. Наряду с этим Чэпмен попросил разрешения отложить выход в свет пятого выпуска

«Желтой книги», который уже прошел корректуру. Харленд, кстати, был в Париже, и за литературной частью следила Элла Д'Арси.

Помимо обложки у Бердслея в номере было четыре рисунка. Лейн, находившийся на другой стороне Атлантики, узнавал о происходящем из телеграмм и новостей в американских газетах, а значит, ясно судить о положении дел не мог. Он не без оснований полагал, что не знает всех фактов. Было ли имя Бердслея хотя бы вскользь упомянуто в суде? Его-то собственное упомянули: на одном из судебных заседаний сказали, что именно он познакомил Уайльда с Эдвардом Шелли – юношей из того самого списка, который тогда работал курьером в *Bodley Head*. Это заявление потом перепечатали все газеты. Лейн, раньше относившийся к замечаниям о рискованном характере публикаций своего издательства как к полезной рекламе, испугался. Такой скандал его бизнесу был не нужен.

Если Уотсон вместе с Элис Мейнелл откажутся от сотрудничества, другие последуют их примеру. «Желтую книгу» придется закрыть. С чем он останется? С уже изданными книгами Оскара Уайльда и буклетом «Истории Венеры и Тангейзера» Бердслея? Лейн последовал совету Чэпмена – согласился убрать из готовящегося к печати номера рисунки Бердслея. В то же время нельзя не сказать, что издатель не испытывал сомнений в разумности и справедливости такого шага. Он просил Чэпмена защищать Обри как продолжателя сатирической традиции Хогарта, если тот подвергнется нападкам газетчиков[98]. Лейн надеялся, что «Желтая книга» выйдет вовремя.

Рисунок для обложки пятого номера «Желтой книги» (1895)

11 апреля, в четверг на Страстной неделе, Элла Д'Арси пришла в *Bodley Head* с откорректированными гранками. Чэпмен принял их, не упомянув о решении насчет Бердслея или необходимости отложить публикацию. Самому художественному редактору он также ничего не сообщил [6].

Обри ничего не знал о трансатлантических телеграммах,

персонажем которых стал, хотя Ада Леверсон держала его в курсе происходящего с Уайльдом. Бердслей был сосредоточен на другом – подготовке к весенней выставке Клуба новой английской живописи. Он вместе с Сикертом, Стиром, Хартриком и другими входил в состав своеобразной отборочной комиссии. Из собственных работ Обри выбрал «Черный кофе» – один из рисунков для пятого выпуска «Желтой книги». Это была очередная вариация на тему Дега – две женщины, сидящие за столиком в кафе, и чашка кофе перед ними. Возможно, название отражало сложившееся мнение о том, что напиток на картине французского художника на самом деле был черным кофе, и намекало на опасность попыток вольной интерпретации. В пасхальное воскресенье Обри, скорее всего, присутствовал на праздничной службе в Бромптонской оратории – он в последнее время близко сошелся с отцом Уильямсоном, прекрасно образованным священнослужителем (он закончил Итон), который большую часть года жил в Венеции. Незадолго до этого Бердслей прислал ему пригласительный билет на выставку Клуба новой английской живописи [7].

Во вторник после Пасхи, когда Элла Д'Арси пришла в издательство, чтобы узнать, когда выйдет в свет «Желтая книга», Чэпмен сказал ей, немного исказив факты, что Лейн только что телеграфировал из Америки и распорядился убрать из журнала рисунки Бердслея. Д'Арси была шокирована. Хотя ей никогда особенно не нравились работы Обри, она не видела в них ничего одиозного, во всяком случае, ничего такого, что заслужило бы подобного отношения. Тем не менее нужно было срочно заменить его рисунки. В *Swan Electric* находились печатные формы гравюр, запланированных для будущих изданий, и Элла выбрала кое-что оттуда. На следующее утро она вернулась на Виго-стрит с четырьмя иллюстрациями, полагая, что теперь типографский процесс не нарушится. Чэпмен был вынужден сообщить Д'Арси об отсрочке и главное – о необходимости подобрать новую обложку. Элла возразила, что обложка Бердслея хороша, и добавила, что это один из немногих рисунков Обри, которые ей действительно нравятся. Тогда Чэпмен со смущенным видом намекнул, что это самая непристойная вещь, когда-либо созданная Обри Бердслеем[99].

Заказ новой обложки выходил за пределы полномочий Д'Арси. Ей следовало посоветоваться с художественным редактором. Однако Элла – в первую очередь помощница Харленда – телеграфировала ему в Париж, настаивая на немедленном возвращении. Харленд тут же вернулся. На

следующее утро он встретился с Чэпменом и Д'Арси на Виго-стрит и взял дела в свои руки.

Харленд не стал жестко отстаивать права Бердслея, так как прежде всего руководствовался интересами «Желтой книги», а не ее художественного редактора. К работе привлекли молодого иллюстратора Г. Ф. Таунсенда, и к десяти часам вечера появилась новая обложка. Чэпмен послал Лейну телеграмму, сообщив, что у них все идет хорошо – работы Бердслея изъяты, хотя в спешке задняя обложка и корешок, сделанные Обри, остались на месте.

Неясно, когда Бердслей узнал обо всем творившемся за его спиной. Возможно, Харленд в конце концов сообщил ему об отстранении от должности художественного редактора, но этот шаг был представлен как временная мера, обусловленная чрезвычайными обстоятельствами. Сразу после того, как необходимые изменения были внесены, он вернулся в Париж, и Бердслей, судя по всему, поехал с ним.

Внезапный поворот в развитии событий скорее взволновал, чем встревожил Обри. Его истинное положение в *Bodley Head* было закамуфлировано работой, которую Бердслей по-прежнему выполнял для серии «Ключевых записок»: в Париже он получал запросы от Чэпмена об обложках и эскизах «ключей», однако, поразмыслив, художник решил, что с ним поступили очень некрасиво. Он получил отставку – после выхода в свет пятого номера «Желтой книги» это будет ясно всем. Сие значит, что читатели неизбежно придут к выводу о реальной преступной связи между ним и Уайльдом. Вместо того чтобы быть опровергнутой, она будет подтверждена[100] [8].

Обри понял, что навсегда утратил свое положение в «Желтой книге», а вместе с ним самый значимый и, что еще более важно, регулярный источник дохода. Кроме того, теперь его имя ассоциируется с презираемым в обществе уголовно наказуемым пороком, который, если говорить откровенно, хотя и будоражил его воображение, никогда не был ему свойствен. Не исключено, что у Бердслея произошел нервный срыв. Он уехал из Парижа.

Вернувшись в Лондон, Обри обратился за советом к Мэйбл. Сестра предложила ему нанести визит некоему молодому человеку – Андре Раффаловичу. Этот французский поэт, журналист и эссеист занимался вопросами изучения сексуальности человека, причем делил ее на эффеминизированную и высшую: первый тип был присущ, по его мнению, таким людям, как Оскар Уайльд, и характеризовался безнравственными плотскими утехами, а также отсутствием контроля своих чувственных порывов, а второй мог стать целомудренным любовным союзом. Совет Мэйбл был

неожиданным: она знала Раффаловича поверхностно, а Обри с ним и вовсе не встречался, хотя один раз Андре пришел на его лекцию о живописи. И все-таки Бердслей обратился к нему.

В 1895 году Раффаловичу исполнилось 30 лет. Его родители эмигрировали из России во Францию, где он и родился. В 18 лет Андре переехал в Англию и с тех пор жил в Лондоне. Его сопровождала гувернантка, миссис Флоренс Траскотт Гриббелл, которая со временем стала домоправительницей и верным другом Андре. Миссис Гриббелл недавно обратилась в католичество и посещала церковь в Бромптоне. Возможно, Мэйбл познакомилась с ней, а потом и с Раффаловичем именно там.

У Андре был значительный личный доход, и он щедро тратил деньги на благотворительность. Это не осталось без внимания, иногда недоброжелательного. О Раффаловиче много говорили. Он являлся хозяином своеобразного литературно-художественного салона, который часто посещали Оскар Уайльд и Джон Грей, считавшийся прототипом Дориана Грея. Со временем молодые люди подружились, что привело к раздражению Уайльда. Однажды драматург даже заявил, что Андре приехал в Лондон, чтобы учредить салон, а получился у него салун.

Так или иначе, Раффалович воспевал идеал целомудренного товарищества и общей преданности искусству. Они с Греем писали стихи и вместе работали над небольшими драматическими произведениями. Кроме того, Андре сотрудничал с *Archives de Anthropogie Criminelle* [9].

Бердслей пришел к Раффаловичу на следующее утро после прибытия в Лондон, но не застал его дома. Обри сказал, что может подождать, и был препровожден в элегантную гостиную. Когда вошел Раффалович, Бердслей любовался картиной Гюстава Моро «Сапфо». Обри представился и сразу перешел к делу. Он признался, что находился в затруднительном положении, и спросил, не может ли Раффалович что-нибудь ему посоветовать или как-то помочь. Характер «затруднительного положения», суть совета и предложенная помощь остаются в рассказе об этой беседе, сохранившемся в воспоминаниях Раффаловича, неопределенными.

Драматическое открытие, сделанное Бердслеем в Париже, его ранний, в нарушение всех приличий визит, по сути, незнакомому человеку, а главное – то, как в дальнейшем складывались его отношения с Раффаловичем, предполагают тут сложные мотивы. Многие из тех, кто знал Бердслея, считали, что у него нетрадиционная сексуальная ориентация. Возможно, он и сам

иногда так думал, и эта неопределенность побудила Обри обратиться к Раффаловичу в надежде найти точку опоры.

Какой бы совет Бердслей ни получил, он, похоже, стал обнадеживающим. Обри снова вернулся в Париж. Конечно, французские газеты писали о деле Уайльда. Суд начался 26 апреля, а 1 мая зашел в тупик. Присяжные не смогли вынести вердикт. Процесс пришлось начинать сначала.

8 мая Бердслей уехал из Франции. По возвращении в Лондон он предполагал возобновить сотрудничество с Брэндоном Томасом, но этим планам не суждено было сбыться. Атмосфера всеобщего осуждения Уайльда была гнетущей, а подробности его личной трагедии самым неблагоприятным образом перекликались с сюжетом задуманной пьесы. От нее решили отказаться. Бердслея постигла очередная неудача, и теперь он стал считать Уайльда злым гением своей жизни. Между тем драматурга выпустили на поруки, и он поселился у Леверсонов. Кстати, Мэйбл в это трудное время встречалась с Адой Леверсон.

Причины для моральных терзаний имелись не только у Обри. Мэйбл тоже нуждалась в поддержке. 13 мая она сделала решительный шаг – перешла в католичество. В лоно Римско-католической церкви ее принял священник Себастьян Боуден из Бромптонской оратории. Мэйбл взяла себе второе имя Филиппа в знак почтения к святому Филиппу Нери, основателю конгрегации ораторианцев. Ада Леверсон подумывала последовать ее примеру. Она написала своему другу Фрэнсису Барнанду, редактору *Punch* и *Catholic Year Book,* и обратилась к нему за советом. Он рекомендовал Аде как следует подумать: «…если вы выберете “да”, то не откладывайте, а если “нет”, то забудьте об этом». Миссис Леверсон подумала и все оставила как есть.

Трудно поверить, что Обри никак не затрагивали эти события. Духовная связь между ним и сестрой по-прежнему была прочной, а религия снова стала важной частью жизни обоих. К тому же обращение Мэйбл в католическую веру сблизило ее с миссис Гриббелл, которая согласилась быть крестной матерью девушки и в июле следующего года выступила в этой роли на ее конфирмации [10].

Между тем Обри сблизился с Андре Раффаловичем. Он регулярно отправлял своему новому другу письма и записки, в которых благодарил его за разные подарки: элегантные трости, интересные книги, шоколадные конфеты («они мне очень помогают!»), цветы, совместные обеды, походы в театр и даже за сонет. Раффалович был пропитан характерной для поздневикторианской эпохи склонностью к тесной романтической дружбе, и знакомство с Бердслеем дало ему в этом отношении

обширные возможности. «Обри удерживал меня, как дуб, и оплетал, как жимолость», – вспоминал впоследствии Андре. Бердслей готов был поделиться с ним своей элегантностью, обаянием и, разумеется, неоднозначной славой. Раффалович купался в ее отраженном сиянии. «Каждый раз, когда мы выходили на улицу, на нас смотрели во все глаза. Об Обри пели хористки из “Гейети”. Макс Бирбом рисовал карикатуры на него. Незнакомые люди заявляли о безмерной порочности Бердслея, но все знакомые признавали его милую ребячливость».

Их дружба с самого начала имела поэтический оттенок и сопровождалась шутливыми прозвищами: Бердслей называл Раффаловича Ментором, а себя Телемахом. Эта аллюзия была тесно связана не столько с «Одиссеей», сколько с притчей французского священнослужителя, писателя, педагога и богослова Франсуа Фенелона «Приключения Телемаха» 1698 года. Впрочем, динамика отношений у Гомера и Фенелона осталась одинаковой: Ментор был воспитателем и наставником Телемаха. И хотя в этой аллюзии, вероятно, отсутствовал элемент иронии (во всяком случае, в метафорических образах Бердслея ее нет), она в чем-то отражала истинное положение вещей. Безусловно, это поддерживает мнение, что Обри обратился к Раффаловичу в первую очередь за советом.

О характере этого совета можно догадаться по некоторым подаркам Андре. Кроме традиционных, а также съедобных, встречались среди даров и более любопытные. Раффалович преподнес Бердслею свой памфлет *L’Uranisme: Inversion Sexuelle Congénitale*, который тот назвал блестящим этюдом о чувственности. Наряду с этим Обри не терпелось ознакомиться с текущей работой Раффаловича – «Делом Оскара Уайльда».

Безусловно, у молодых людей было немало общих интересов, но их дружба имела и практический аспект. Раффалович находил работу для Бердслея и оплачивал ее – он покупал его рисунки. Они говорили о заказе на портрет – пастелью, в полный рост, на коричневой бумаге. Так писал Обри. Бердслей также сделал изысканный фронтиспис для последнего сборника стихов Раффаловича, хотя издатель Дэвид Натт отказался принять его, посчитав, что фигура в центре композиции «была гермафродитом… что бы он [Бердслей] ни говорил». Вероятно, были и денежные подарки. Во всяком случае, друзья на это намекали. Валланс даже писал Россу 23 мая, что Андре готов одолжить Бердслею любую сумму.

Близкие отношения с Раффаловичем невозможны были без тесного контакта с Джоном Греем. Грей был вполне уверен в чувствах Андре и не ощущал угрозы со стороны Бердслея,

поэтому между ними сложились товарищеские отношения. Кроме того, Обри искренне восхищался поэтическим талантом Грея [11].

Скандальный процесс над Уайльдом, весьма интересующий Раффаловича и удовлетворявший его чувство справедливости, тягостно повлиял на Грея. Молодой поэт находился на грани нервного расстройства. Он имел адвоката, оплаченного Раффаловичем, с правом выступления на суде в том случае, если будет упомянуто его имя. Что более существенно, драма стала причиной духовного кризиса. Говорили, что, получив известие об аресте Уайльда, Джон поспешил в церковь и преклонил колени в молитве перед образом Пресвятой Девы Марии. Ему показалось, что несколько минут спустя пожилая женщина с ключами в руке подошла к нему и сказала, что собирается запереть церковь. На улице между тем стало темно – наступала ночь. Грей простоял на коленях целый день.

Подавленное состояние Джона усилило враждебность Раффаловича к Уайльду, и эта враждебность не допускала исключений. Ультиматум – вы не можете одновременно быть другом Оскара и моим другом – обозначил «определенный этап» дружеских связей Раффаловича. Бердслей понял эту ситуацию и принял ее, но это поставило под угрозу его отношения с некоторыми людьми и внесло двуличность в его поведение. Бирбом, Ротеншейн, Росс, Доусон и другие молодые художники из Клуба новой английской живописи сохранили верность Уайльду и защищали его. Они признавали, что Бердслей несправедливо пострадал от предполагаемой связи с опозоренным драматургом, но отказывались возложить вину на Уайльда. Обри был вынужден с разными собеседниками носить разные маски.

Конечно, это различие не следует преувеличивать. Ада Леверсон, вернейший друг и союзница Уайльда, находилась в дружеских отношениях с Раффаловичем. Тем не менее дилемма существовала, и с этим приходилось считаться. Ради новой дружбы Бердслей был готов хладнокровно отказаться от старого товарища.

В начале повторного суда над Уайльдом Раффалович и Грей предприняли обходной маневр – уехали в Германию. Бердслей написал им после того, как присяжные наконец вынесли свой вердикт – обвинительный. «Полагаю, результат суда над Оскаром вам известен. Немецкие газеты об этом наверняка писали. Два года тюрьмы… Надо думать, это убьет его». Тон был намеренно жестким.

Приговор Уайльду обозначил начало пуританского

наступления на художественные эксперименты в целом и на тех, кто их пропагандировал, в частности. Против них поднялась волна общественного негодования.

Бердслей в этом списке стоял одним из первых. Гарри Килтер в своей вызвавшей широкий резонас статье «Евангелие напряженности» осудил «извращенные формы» рисунков Обри как одно из проявлений современной болезни общества. Другие поспешили присоединиться. Берн-Джонс в письме другу возрадовался: «Теперь, когда Уайльду пришел конец и другие последуют за ним, нам будет легче дышать. Такая участь ждет тех, кто пытается затянуть любую добрую вещь в бездну своего извращенного воображения». Есть ли сомнение в том, что мэтр относился к своему бывшему протеже как к одному из тех, кто должен «последовать за Уайльдом»?

Раффалович и Грей пригласили Обри в Германию, но ему пришлось отклонить приглашение. Бердслею препятствовали многочисленные деловые обязательства, хотя его работа продвигалась урывками. Всюду возникали какие-то препятствия и ограничения. Отказ Натта принять фронтиспис для сборника Грея можно было считать досадным недоразумением – Раффалович все равно купил рисунок, но он свидетельствовал о том, что после вынесения приговора Уайльду восторжествуют ханжество и пуританство [12].

Бердслей продолжал делать рисунки для «Ключевых записок», но они становились все более сдержанными и декоративными. Существует предположение, что склонность к цветочным узорам была вызвана желанием уйти от риска. Хотя Артур Мейчен восхищался «очаровательным» абстрактным рисунком, который Бердслей прислал для обложки его романа «Три самозванца»[101], в разговоре с Лейном он заметил: «Полагаю, Обри на какое-то время отказался от изображения человеческих фигур».

Ему навредила и шутливая пародия Ады Леверсон «Алый зонтик», появившаяся в *Punch* ближе к концу мая. Эта была история об Алане Рое, юном и чрезвычайно талантливом арфисте, внешне похожем на Бердслея. Название отсылало к рисунку Обри «Алая пастораль», опубликованному месяцем раньше в *The Sketch*, а иллюстрации делали эту связь очевидной. Манерные диалоги («Вы похожи на Боттичелли, но носите парижское платье…») подтверждали приверженность Бердслея взглядам Уайльда, если не связь с ним. Рассказ, задуманный как шутка, появился в неудачное время.

В литературно-художественных кругах бóльшую часть вины за случившееся с Бердслеем возлагали на Лейна – во всяком

случае, друзья художника считали ответственным за его бедственное положение издателя. Валланс называл Лейна гадюкой, а сам Обри затаил на него обиду. Он счел себя вправе прийти на Виго-стрит, пока Лейн по-прежнему находился в Америке, и забрать изъятые из «Желтой книги» рисунки и две иллюстрации к «Саломее». Впоследствии он их продал. Тем не менее вскоре стало ясно, что затраты на содержание жилья чрезмерно велики для его бюджета. В конце мая Обри решил отказаться от апартаментов на Кембридж-стрит и заявил о желании жить в одиночестве на Кондуит-стрит. Он предпочел Найтсбридж Мэйфэру и общение с кем бы то ни было полному уединению.

В конце июня Обри и Мэйбл на короткое время арендовали дом № 57 на Честер-террас. Обставить его помогли друзья. Миссис Сэвил Кларк, близкая подруга Леверсонов, прислала даже муслин для занавесок, и Бердслей ехидно предположил, что, по мнению обывателей, ему следует сшить из этой ткани костюм – в нем будет очень приятно и прохладно в жаркую погоду.

Дом находился недалеко от студии Ротенштейна на Глиб-плейс, и Бердслей часто заходил туда по утрам, набрежно одетый и без воротничка. Художественной работы не хватало, и он попытался направить свою энергию на сочинительство. Проект «Истории Венеры и Тангейзера» был отложен, хотя сообщение о будущей публикации появилось в *Bodley Head*, и Бердслей сообщил друзьям, что рукопись почти завершена. У него возникали другие творческие замыслы. Он пробовал писать стихи. По вечерам Обри коротал время с Кондером, другом Ротенштейна, Эрнестом Доусоном и некоторыми другими. Эта богемная компания часто посещала пабы и дешевые рестораны около Лестер-сквер и Сохо, где было много представительниц древнейшей профессии[102].

Хотя кое-кто из друзей Бердслея выражал озабоченность его чрезмерно веселым образом жизни, нетрудно предположить, что Обри всеми силами стремился избегать ассоциаций с Уайльдом, предаваясь «традиционным порокам». Несмотря на внешнее спокойствие и поддержку товарищей, он пребывал в тревоге. Бердслей мог не опасаться, что окажется в положении отверженного, но болезненно реагировал на колкости и намеки, реальные или воображаемые.

Когда в *St. Paul's* появилась враждебная статья, чуть ли не прямо обвинявшая его в «бесполости» и «нечистоплотности», Обри был вынужден ответить. В письме редактору он жестко парировал: «Что касается моей чистоплотности, я забочусь о ней, когда принимаю по утрам ванну, и, если ваш критик имеет какие-

либо сомнения относительно моего пола, он может присутствовать на моем утреннем туалете». Письмо не было опубликовано, но, что удивительно, оно помогло Бердслею наладить отношения с Халдейном Макфоллом – художественным критиком *St. Paul's*. Фактически это письмо стало началом маловероятной при других обстоятельствах дружбы между ними.

Ранимость Бердслея и ощущение нестабильности также проявились в его краткой размолвке с Раффаловичем, когда тот вместе с Греем вернулся из Германии. Андре, сам очень чувствительный к воображаемым выпадам против него, посетовал Бердслею на отсутствие мужества, когда тот не стал упрекать одного из гостей в невежливости по отношению к женщине на какой-то светской вечеринке. Их совместные обеды, подарки и письма друг другу резко прекратились. Оба чувствовали себя оскорбленными, и разрыв длился долго – три месяца [13].

Образовавшийся вакуум заполнил Леонард Смитерс – стряпчий из Шеффилда, который забросил свою профессию и родной город (хотя и сохранил йоркширский акцент) ради торговли книгами в Лондоне. Внешность у него была непривлекательная, а характер властный. В 1895 году Смитерсу исполнилось 34 года. В конце 80-х годов он подружился с путешественником и полиглотом Ричардом Бартоном и проникся его идеями публикации «научных» изданий восточной эротики, таких как «Сад благоуханный» и «Камасутра». Будучи поклонником античности, Смитерс мечтал запустить собственную издательскую серию работ римских авторов, на которые давно было наложено вето.

Он начал в 1890 году со сборника поэтических эпиграмм, адресованных богу плодородия Приапу. Сборник был снабжен обширными комментариями и дополнениями, где обсуждались табуированные вопросы. Этот и последующие тома эротических историй были призваны стать существенным дополнением к бизнесу Смитерса. В его магазине имелись серьезные издания, в частности посвященные Гражданской войне в США и походам Наполеона, но более известен Смитерс стал как торговец «курьезными» изданиями. Подборка запретной французской литературы XVIII века здесь была обширной и тщательно составленной. Уайльд недаром называл Смитерса самым ученым эротоманом Европы и не без оснований предполагал, что его интересы не ограничивались теорией.

Бердслей познакомился со Смитерсом в 1894 году – просто зашел в его книжный магазин в Эффингем-хаус недалеко от Стрэнда, где были выставлены эстампы Фрагонара. Вскоре этот

«превосходный маленький музей эротики» стал одним из его любимых мест в книжном мире Лондона. В первый же раз Обри унес с собой небольшой, но дорогой том сказок XVIII века, а во время своих следующих визитов он не только покупал, но и продавал. Бердслей был знаковой фигурой, и Смитерсу льстили отношения с ним.

В 1895 году Леонард Смитерс расширил издательскую деятельность. Побудил его к этому Артур Саймонс. Джон Лейн отверг третий сборник его стихов «Лондонские ночи» как чересчур откровенный по манере и слишком непристойный по существу. Другие авторитетные издательства тоже отказали Саймонсу. Враждебная атмосфера вокруг Уайльда сделала издание проблематичным. Расстроенный Артур обратился к Смитерсу. Для человека с таким неоднозначным опытом стихотворения Саймонса о «легкомысленной любви» выглядели невинной забавой, весьма привлекательной с коммерческой точки зрения. Вероятно, Смитерс также увидел для себя более широкие горизонты. В то время как издательство *Bodley Head* беспорядочно отступало по всем фронтам, он мог стать издателем «нового движения». Саймонс, несомненно, поддерживал его и убеждал отказаться от явной порнографии ради эротической поэзии – это его шанс войти в историю книгоиздания и литературы конца XIX века [14].

То, что в «Желтой книге» отказались от услуг Обри, для Смитерса стало подарком судьбы. У него зрела идея основать новое периодическое издание, соперничающее с «желтым» журналом, которое будет витриной для рисунков Бердслея, поэзии Саймонса и работ других апологетов авангарда. Артур мог бы стать литературным редактором, а Обри – отвечать за иллюстрации. Саймонс охотно согласился. Оставалось договориться с Бердслеем, но предполагаемый художественный редактор временно выбыл из строя. Его уложил в постель врач – у Обри опять были сильный приступ и кровотечение. С другой стороны, проект выглядел слишком привлекательным, поэтому медлить не хотелось. Саймонс, если не сам Смитерс, поспешил на Честер-террас.

Сначала он испугался, что опоздал: Бердслей, мертвенно-бледный, лежал на кровати с закрытыми глазами. Не тут-то было! Услышав предложение Саймонса, Обри сразу ожил и оказался полным идей и энтузиазма. Перед ним открылась заманчивая перспектива: издание будет новой точкой приложения его сил, возможностью похоронить «Желтую книгу» и снова обрести постоянный доход.

Времени оставалось мало. Смитерс надеялся подготовить

первый выпуск до конца года, поэтому нужно было немедленно искать авторов. К середине лета Лондон почти опустел. Саймонс отправился в Дьеп. Обри удерживала в городе работа над «Ключевыми записками». Он часто виделся со Смитерсом и молодыми литераторами и художниками, собиравшимися вокруг скандального издателя. Лейн отверг сборник стихов Вратислава, и тот встал под знамена Смитерса. Доусон и Кондер последовали за ним, как и Артур Мейчен, автор двух книг в серии «Ключевые записки». Дал согласие сотрудничать Герберт Хорн – поэт, архитектор, историк искусств и антиквар, член Клуба рифмачей, редактор The Hobby Horse, который выпускала Гильдия столетия. Даже Макс Бирбом вошел в орбиту новой группы. Смитерс, где только мог, говорил, что будет издавать все, чего боятся другие [15].

Сыграло свою роль и знакомство Бердслея с состоятельным студентом Кембриджского университета Джеромом Поллиттом. Увлечение декадентским искусством и тяга к переодеваниям снискали ему своеобразную известность. Комнаты Джерома в Тринити-колледже были украшены репродукциями рисунков Бердслея. Поллитт являлся членом кембриджского театрального общества «Огни рампы» – танцевал там в женском платье под сценическим псевдонимом Диана де Ружи (видно, не остался равнодушным к звезде парижского кабаре Лиане де Пужи).

Снимок Поллитта в образе женщины был выставлен на фотосалоне рядом с фотопортретом-«гаргульей» Бердслея работы Эванса. Возможно, это и подтолкнуло Поллитта к знакомству с художником. Он прислал Обри письмо с просьбой сделать для него экслибрис. Несмотря на публичное заявление Бердслея больше не заниматься такой работой, он согласился и назначил встречу.

Судя по всему, Бердслей сразу заинтересовался представителем золотой молодежи, который был на несколько месяцев старше его, но все еще продолжал учиться. У Поллитта было много того, чего не хватало Бердслею и чем ему очень хотелось обладать: приятная внешность, здоровье, богатство, хорошее образование. Имелось у них и кое-что общее: молодость, позерство и восхищение творчеством – у Бердслея своим, у Поллитта – тоже его. Это стало хорошей основой для новой дружбы, отличавшейся от полусопернических отношений с Бирбомом, Сикертом и Ротенштейном или от квазиродственных отношений с Раффаловичем и Смитерсом.

Здоровье Бердслея немного улучшилось, и он снова взялся за работу. В середине августа Обри сказал, что поедет

путешествовать по всему свету, хотя это было попыткой выдать желаемое за действительное. Судя по всему, он ненадолго съездил в Германию, желая проникнуться ее атмосферой, чтобы в ближайшем будущем вернуться к «Истории о Венере и Тангейзере». Возможно, его также вдохновили рассказы Раффаловича и Грея. Нам почти ничего не известно о немецком маршруте Бердслея. Вероятно, он посетил Мейер-Грефа в Берлине и обсудил с ним возможность участия в периодическом издании *Pan,* а также останавливался в гостинице *Englischer Hof* в Кёльне. Во всяком случае, Обри пользовался ее писчей бумагой для своих сочинений. Одним из манерных жестов Бердслея в то время было заявление, что он не может рисовать нигде, кроме Лондона, поэтому пришлось отдать дань литературе и работать над комментариями к «Истории о Венере и Тангейзере».

Он решил, что книгу, несмотря на давнишнюю договоренность с Лейном и анонсы в его каталогах, будет издавать Смитерс и сначала она появится в виде серийных выпусков в новом журнале. Чтобы этот план было легче воплотить в жизнь, Бердслей предполагал переименовать свое сочинение в «Королеву в изгнании», заметив, что под таким названием Лейн даже не заподозрит, что это его книга.

Ближе к концу августа он приехал в Дьеп и встретился там с Саймонсом и Кондером. Смитерс курсировал между Англией и Францией. Ожидалось также прибытие Доусона и Герберта Хорна. Обри поселился в *Hôtel Sandwich* и отправил Мэйбл телеграмму с предложением присоединиться к нему [16].

В 90-е годы XIX столетия Дьеп обладал волшебной аурой, гордясь своим романтическим прошлым и предлагая восхитительное настоящее. Это был курорт для королей и императоров, художников и музыкантов. Его посещал Делакруа. Лист провел здесь целое лето. При этом городок еще не был облюбован обывателями и модниками обеих столиц – Парижа и Лондона. Здесь сохранилась благочинность старого нормандского морского порта с рыбным и овощным рынками, замком, двумя старинными церквями и гостиницами на набережной. Центром городской жизни стало казино и веранда перед ним. Здесь собирались все – по утрам у купальни, в отдельные вечера на балах и концертах и ежедневно за игорными столами. Даже азартные игры выглядели мило: отдыхающие ставили деньги на «лошадок» на миниатюрном механическом ипподроме.

Дьеп был популярен среди французской буржуазии, а также у некоторых аристократов и респектабельных англичан. Наряду с этим имелась литературно-художественная «прослойка», к

которой принадлежал Бердслей. Эта группа была необычной в том смысле, что являлась многонациональной. Одним из ее светил стал Фриц Таулоф, огромный рыжебородый норвежский художник, живший здесь с женой и двумя детьми. Таулоф – крупнейшая фигура скандинавского искусства конца XIX века – выступал за самостоятельную ценность искусства и распространение его за пределы круга интересов обывателей. Он в основном работал над городскими пейзажами, всегда на открытом воздухе, изображая идущих по улицам людей. Кроме того, Таулоф славился своими зимними работами и особенно изображением снега.

Душой общества был француз Жак-Эмиль Бланш. Его семья владела виллой в Бас-Форт-Блан, и там часто собирались писатели и художники. Стены виллы украшали картины Дега, Коро и Мане. В студии, где он работал, Бланш повесил сцены из легенды о Тангейзере Ренуара. А в конце сада стояла небольшая беседка, где текли неторопливые разговоры и устремлялись в полет новые идеи…

Бланш, воспитанный во французской традиции интеллектуального гостеприимства, чувствовал себя обязанным приглашать молодых английских художников и писателей, которые приезжали в Дьеп, и знакомить их с французскими собратьями по перу и кисти. Он рано признал гений Сикерта, искал знакомства с Кондером, увидев его картины в Париже и восхитившись ими, и подружился с Саймонсом. Бердслей, приехав в Дьеп, немедленно попал в этот круг.

Бланш отнесся к Обри настороженно. Ему не нравились работы Бердслея, и он не одобрял его связи с легкомысленным изданием *Couttier Français.* Тем не менее молодой англичанин его очаровал. На Бланша произвели неизгладимое впечатление познания Бердслея во французской литературе, его почтение к Корнелю, Мольеру и Расину, способность цитировать их произведения и, разумеется, любовь к Жорж Санд, Шатобриану и Бальзаку. Дед Бланша имел честь быть представленным Бальзаку и общаться с ним, но, по замечанию француза, Бердслей знал персонажи «Человеческой комедии» как членов собственной семьи. Помимо личного обаяния и эрудиции Бланш оценил стиль англичанина. Ему импонировало то, что Обри, одаренный самыми чудесными способностями, был рад коротать время за серьезными разговорами и шутками, акцентируя внимание собеседников на своих остротах постукиванием толстой трости и на ходу сочиняя «такие откровенные истории, что лучше бы он рассказывал их по-гречески» [17].

Бердслей стал часто сиживать в беседке на вилле в Бас-Форт-

Блан и оказался желанным гостем в студии Бланша. Отметим, что этот художник, как и сам Обри, не получил специального образования и может рассматриваться как самоучка. В начале карьеры его поддерживали Фантен-Латур и Мане. Жак-Эмиль Бланш стал популярным живописцем в артистических, интеллектуальных и буржуазных кругах в конце XIX столетия. Его полотна, безусловно, являются лестным отражением окружающего мира. Работы Бланша написаны в блестящей технике, мягкие мазки и приглушенная цветовая гамма его портретов напоминают технику Эдуара Мане и английских художников XVIII века, в первую очередь Томаса Гейнсборо.

Бердслея также можно было видеть на веранде казино и за столиком в *Café des Tribunaux*. Здесь обсуждалось много важных вопросов. Обри и Саймонс обдумывали планы нового журнала. Ему нужно было дать удачное название, и в конце концов Мэйбл предложила «Савой». Название сразу прижилось. Оно совмещало модность и театральность с топографической аллюзией на Смитерса – магазин на Эйрондел-стрит находился в лондонском районе, некогда известном как Савой. Название также содержало двусмысленную ссылку на роскошный отель, часто фигурировавший в свидетельских показаниях во время суда над Уайльдом как место соблазнения и разврата.

Велась оживленная дискуссия о тоне, который следует выбрать журналу. Что лучше: отступить после трагедии Оскара Уайльда и реакции на нее обывателей или перейти в наступление? Должны ли они провозглашать свое право на обращение к запретным темам, необычным художественным формам и поиску «нетрадиционной» красоты? Или имеет смысл попытаться искать безопасность в конформизме? Бердслей имел на все совершенно определенные взгляды. Кондер, например, сначала вообще думал, что это он, а не Саймонс будет редактором журнала. Обри хотел поднять брошенную перчатку и иногда выражал это желание чрезмерно горячо. Тот же Кондер как-то раз сказал в частной беседе Ротенштейну, что Бердслея распирает от самомнения.

Все понимали, что Обри в новом издании отводится особая роль: он будет делать обложки, титульные листы, давать в каждый номер несколько рисунков, а также писать стихи и прозу. Некоторые полагали, что Смитерс вообще основал «Савой» только для того, чтобы Бердслей мог реализовать свои амбиции. В том, что касалось других авторов, Обри пошел по проторенному пути: рядом были Ротенштейн и Кондер, и Бланш согласился сотрудничать. Бирбом и Пеннелл находились в Лондоне, но на них всегда можно было рассчитывать. Сикерт, уехавший в

Венецию, тоже был готов оказать поддержку. В попытке добавить к списку более известные имена Бердслей заказал Пеннеллу статью об иллюстраторах 60-х годов, оправдывавшую публикацию репродукций Сэндиса и Уистлера.

Одним из новых рекрутов стал Чарлз Шэннон. Его принципы неучастия в других изданиях, кроме *The Dial,* остались в прошлом. А может быть, это Ротенштейн, выставлявшийся вместе с ним в прошлом году, использовал свой дар убеждения? Так или иначе, Шэннон предоставил литографию.

По тону, как и по наполнению, художественная сторона журнала мало чем отличалась от первого выпуска «Желтой книги». Единственным из видных авторов, не принимавших участия в проекте, был Стир. Бердслей остался в тесном кругу своих коллег в Дьепе, лондонском Кафе-Рояль и Клубе новой английской живописи. Литературное содержание ежеквартального издания оставили на усмотрение более консервативного Саймонса. Он тоже собирал материалы у своих друзей – статью о творчестве Эмиля Золя у Хэйвлока Эллиса, два стихотворения и рассказ у своего нового друга У. Б. Йейтса, эссе «О критике» у Сельвина Имиджа, стихи и прозу у Доусона, но сознавал необходимость расширить сей список и попросил написать статьи Бернарда Шоу и известного критика Фредерика Уэдмора.

Саймонс также сочинил предварительное «издательское уведомление», где, в частности, было сказано следующее: «Все, чего мы просим у наших авторов, – это хорошая работа, которую мы предлагаем нашим читателям… У нас нет строгих правил, и нам не нужно фальшивое единство формы и содержания. Мы не изобретаем новую точку зрения. Мы не реалисты, не романтики и не декаденты. Для нас является хорошим любое действительно хорошее искусство». Заявление о том, что они не декаденты, в суровой атмосфере того времени сочли необходимым. Сам Бердслей с нарастающим раздражением относился к термину, который не служил никакой иной цели, кроме подчеркивания его связи с Уайльдом [18].

Бердслей всегда говорил, что не может рисовать нигде, кроме Лондона. Дьеп не стал исключением. Обри заявил, что постарается найти утешение в литературных трудах. Он хочет писать стихи, планирует закончить эссе об одном из лучших французских романов XVIII века – «Опасных связях» Шодерло де Лакло и задумал большую статью о Жан-Жаке Руссо. Бердслей даже лелеял надежду перевести «Исповедь» Руссо, но его планы быстро менялись, и многое осталось незавершенным. Сидя в одном из кафе – всегда спиной к морю – или на тенистой веранде,

он добавлял одну-другую фразу, вставлял очередной эпитет либо, забывая о своей неспособности к рисованию за пределами столицы, делал набросок. Чаще всего Обри рисовал людей, проходивших по набережной.

«История о Венере и Тангейзере» между тем постепенно превращалась (возможно, под влиянием общения со Смитерсом) в эротическую фантазию за гранью приличного. Там появились описание оргии сатиров и эпизод, где Венера ласкает своего ручного единорога, сконфузивший даже Леонарда. Смитерс уже понимал, что опубликовать сие произведение в авторской редакции будет невозможно. Прежде чем «Венера…» появится в «Савое», ее понадобится сделать такой, чтобы читатели нового журнала не отправились с ним в суд. Кроме того, Смитерс напомнил Обри, им нужно новое название, чтобы туда же не пошел Лейн.

Словом, «Историю о Венере и Тангейзере» на тот момент работы над ней переименовали. Теперь она называлась «Под холмом». Аллюзия просматривалась не только анатомическая – на *mons veneris*[103], но и топографическая – «Под холмом» называлась семейная усадьба Мора Эди в Вуттон-Андер-Эдж, графство Глостершир. Кто-то увидел даже перекличку с популярным в то время сборником детских стихов «Под окном», проиллюстрированным Кейт Гринуэй[104]. Смитерс собственноручно отредактировал откровенно порнографические эпизоды, но эротический заряд и экстравагантность текста никуда не делись.

Имена главных героев тоже пришлось изменить. Венера превратилась в Елену, а Тангейзер сначала был переименован в аббата Обри, а потом стал аббатом Фанфрелюшем. Тем не менее отождествление Бердслея с его героем не исчезло: слово Abbé совпадало с французским произношением его инициалов[105] [19].

Саймонс, всегда внимательный к тому, что он называл чувствами и впечатлениями, написал о Дьепе статью, которую вполне можно было бы назвать импрессионистской, и сочинил о нем стихотворение, где сравнивал море с абсентом. К литературным изысканиям Бердслея он относился скептически и не видел в его сочинениях прирожденного дара. Впоследствии Саймонс вспоминал, что Обри провел целых два дня на заросших травой бастионах старого замка Арк-ла-Батай, сочиняя стихотворение, движимый только упрямством – он во что бы то ни стало хотел продемонстрировать всем, что его муза не осталась в Лондоне.

«Купальщицы», иллюстрация к статье Артура Саймонса о Дьепе (1895)

В конце концов оно было написано. Героями стихотворения, как видно из его названия – «The Three Musicians», стали три персонажа, объединенные страстью к музицированию: пианист, певица сопрано в легком муслиновом платье и изящный юноша-тенор, чьи помыслы разрываются между желанием добиться благосклонности певицы и намерением стяжать славу оперного певца. Они проводят лето в сельской местности, где расположен

дом певицы. Бердслей описывает прогулку. Пианист, который бредет позади, срывает несколько маков и начинает дирижировать воображаемым оркестром. Юноша решается сказать певице о своих чувствах, и свидетелем этой сцены становится британец, случайно проходящий мимо.

*Так мальчик милый пал к ее ногам,*
*Соизмеряя мужество с позором,*
*Свой пыл возносит к солнечным лучам;*
*Меж тем турист пронзает гневным взором*
*Полдневный зной, и рдеет возмущеньем,*
*И, в разговорник заглянув, молит*
*Французским нравам даровать прощенье*[106].

Бердслей намекал на то, что прообразом сопрано могла быть Софи Ментер, немецкая пианистка, любимая ученица Франца Листа, а в «милом мальчике» у ее ног есть что-то от него самого. Образ чопорного англичанина, возмущенного всем увиденным, явно был связан с воспоминаниями о поездке в Версаль с Джозефом Пеннеллом и их общими знакомыми два года назад. При этом образы Обри трудно назвать оригинальными: фигура пианиста-виртуоза, дирижирующего перед цветущим лугом, явно заимствована из воспоминаний Жорж Санд, описывавшей прогулку Листа по сельской местности. Эта эмоционально сильная сцена будоражила воображение Бердслея, и впоследствии он неоднократно возвращался к ней.

Время шло. Проведя в Дьепе несколько недель, Обри был вынужден поступиться принципами: он начал рисовать. Продолжительный отдых дал ему возможность прислушаться к себе. Бердслей находился в поиске нового стиля, нового способа самовыражения. Он очень не хотел стать предсказуемым и по-прежнему желал славы. В те дни Обри сказал кому-то из знакомых, что собирается изменить свой стиль, так как боится, что его техника и образы станут основой художественной школы.

Год назад он заявил журналисту *Today,* что одним из главных факторов, повлиявших на его творчество, стало французское искусство XVIII века. Тогда в его работах этого не было видно, но теперь те слова нашли подтверждение. Скрупулезное изучение манеры Ватто, Ланкре, Сент-Обена, Дора и мастеров французской иллюстрации не прошло для Обри без следа.

К работе над обложкой для «Савоя» его стимулировали это новое чувство и старая тяга к эпатированию читателей и

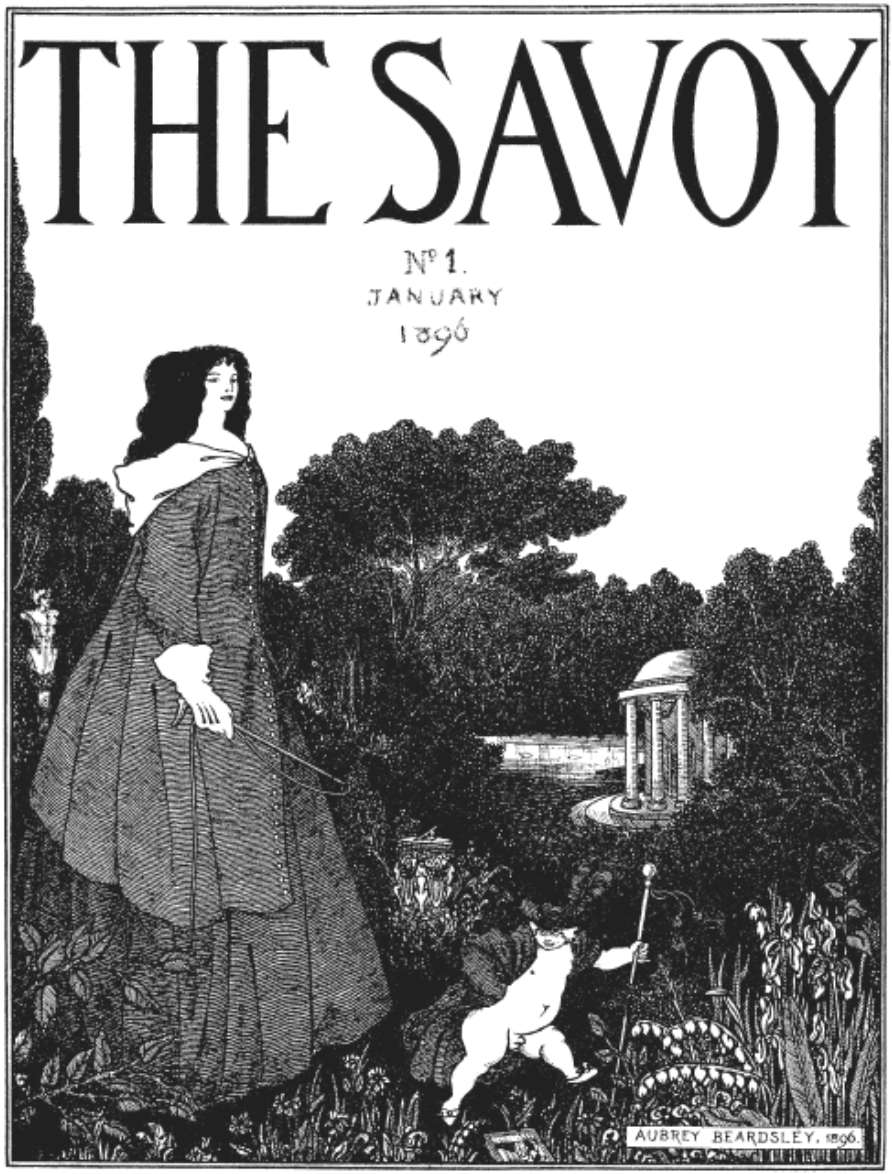
зрителей. В результате Бердслей создал эффектный образ – женщина в костюме для верховой езды в заросшем саду. Образ был, конечно, не только эффектным, но и скандальным: херувим в шляпе и плаще у ее ног мочился на экземпляр «Желтой книги». Обри принес в жертву и расположение плотных масс черного цвета на белом фоне, свойственное почти всем рисункам из журнала Лейна. В данном случае Бердслей предпочел разнообразие деталей и их тщательную проработку. Он чуть ли не со времен школьных рисунков попытался передать тени и полутона. Кроме того, в шутливом рисунке – Зигфрид с кузнечным молотом в руках, сделанном для Смитерса, Обри впервые использовал перекрестную штриховку. Новые методы были призваны в определенной степени передать эффект французских гравюр XVIII века, которые он коллекционировал. Стоит отметить, что ранние рисунки Бердслея к «Смерти Артура» перекликались с гравюрами на дереве немецких и итальянских художников XV века, а его афиши – с японскими гравюрами. Судя по всему, ему нравилось экспериментировать с историческим материалом и воспроизводить разные стили.

Бланш отметил, что молодой англичанин, что называется, погрузился во французскую культуру XVIII столетия. Он говорил, что это сказалось даже на внешности Обри. Художник передал это ощущение в элегантном портрете Бердслея, который он написал в то лето, – симфонии серебристо-серых тонов с оттенками бледно-розового. Неудивительно, что все признали этот портрет более удачным, чем работу Кондера.

Бланш договорился с Александром Дюма-сыном, что привезет Бердслея в Ле Пюи – Обри очень хотел познакомиться с автором «Дамы с камелиями». В последнее время события развивались так, что грустная история Маргариты Готье приобрела для Бердслея особое значение… К удивлению Бланша, он смог очаровать негостеприимного Дюма. Вопросы, которые задавал Обри, показывали, что он хорошо знает и, главное, чувствует текст. Его лесть была тонкой, а комплименты искусными. На прощание автор подарил молодому почитателю своего таланта экземпляр «Дамы с камелиями» с автографом. Обри украсил титульную страницу знаменитого романа рисунком, и книга заняла достойное место в его библиотеке [20].

Бердслей был зачарован Дьепом. Предполагаемый короткий визит растянулся больше чем на месяц. Обри отложил отъезд. Предлог был надуманный. Бердслей сказал, что остался совсем без денег – их нет даже на обратный билет… Трюк не удался. Смитерс предложил свою помощь, и ближе к концу сентября Бердслей все-таки отправился домой.

В Лондоне Обри снова сменил жилье. Он передал право аренды дома на Честер-террас и занял апартаменты № 10 и 11 в *Geneux Privat Hotel* на Сент-Джеймс-плейс. Теперь Бердслей жил один – у Мэйбл были театральные контракты, и она все чаще уезжала из города. Новое жилье Обри оказалось ближе к магазину Смитерса на Эйрондел-стрит, а кроме того, здесь он чувствовал себя ни от кого не зависимым и обрел уединение. Но апартаменты на Сент-Джеймс-плейс едва ли могли считаться экономным вариантом. А еще именно здесь с октября 1893 по март 1894 года жил Уайльд, что не могло остаться не замеченным недоброжелателями молодого художника. В *Geneux Privat Hotel* неистовый Оскар писал свою комедию «Идеальный муж» и, как говорили на суде свидетели, тайно встречался со своими любовниками. Тем не менее Бердслей, репутация которого очень пострадала из-за предполагаемой связи между ним и Уайльдом, поселился в тех же самых комнатах. Это можно было расценивать как очередной вызов обществу. Выбор нового жилья, как и название нового журнала, по мнению Обри, призван был разорвать ассоциацию с Уайльдом, доведя ее до абсурда[107]. Конечно, простым совпадением сие стать не могло. Предполагаемые отношения с Уайльдом и то, чем вся эта история обернулась для Бердслея, продолжали досаждать ему – прежде всего тем, что сплетни не смолкали даже после его возвращения из Дьепа и подталкивали к новому эпатажу.




Неотредактированная обложка для журнала «Савой» (1895)

В воспоминаниях Йейтса есть упоминание о том, что у Обри в течение некоторого времени были серьезные отношения с женщиной[108]. Он же пишет, что однажды рано утром Бердслей пришел к Саймонсу в Фонтейн-корт в обществе девушки, которую называл Пенни Плэйн. Обри был пьян после ночной пирушки, а в

этом состоянии его мысли постоянно возвращались к несправедливому увольнению из «Желтой книги», хотя оно произошло полгода назад. В то утро в прихожей Саймонса Бердслей долго рассматривал свое лицо в зеркале. Что нового он там увидел, неизвестно, но Обри почему-то впал в тоску. «Да, да, – стал бормотать он. – Наверное, я похож на содомита… Но ведь на самом деле я не такой!» – внезапно воскликнул он. Далее, по словам Йейтса, Бердслей обрушился на своих предков, начиная с Уильяма Питта, – обвинял их во всевозможных грехах и возлагал на них вину за свое нынешнее бедственное положение.

Обри всеми доступными ему способами пропагандировал свое духовное противостояние с Уайльдом в собственных работах. В «Истории Венеры и Тангейзера» имелись аллюзии на опозоренного драматурга: гротескная фигура толстой служанки Венеры с «сиплым дыханием… нечистой кожей… большими отвисшими щеками и многочисленными подбородками» и голосом, исполненным «елейной похотливости», могла кому-то напомнить Уайльда. Иллюстрация автора подчеркивала это сходство. Также возможно, что знаменитое описание неистовым Оскаром его связей с юношами как «пиршеств с пантерами» нашло ироническое отражение в облике гостей Венеры, на плечи которых были наброшены шкуры пантер [21].

Вскоре после возвращения в Лондон Бердслей стали искать встречи с Эдмундом Госсе – своим крестным отцом в литературе. Обри патетически заявлял, что хочет получить у него благословение на издание их нового журнала. Работа над ним была в самом разгаре, как и над рисунками. Уединение в шикарных апартаментах и возможность располагать собой, ни с кем не считаясь, способствовали сосредоточенности. Обри хвалился, что успевает делать поразительно много. В «Савой» он планировал дать три иллюстрации для первой части новеллы «Под холмом» и шесть других рисунков, а его новый стиль требовал невероятной кропотливости и бесконечного терпения. Кроме того, были и другие обязательства.

Считать, что увольнение из «Желтой книги» оставило бы Бердслея не у дел, не произойди встреча со Смитерсом, неверно. Лейн, вернувшись из Америки и осознав последствия своих действий не только для Обри, но и для собственного бизнеса, попытался свести потери – материальные для себя и моральные для Бердслея – к минимуму. О том, чтобы вернуть художника на его должность, не могло быть и речи, но Лейн заказал Обри две книжные обложки[109]. Бердслей принял предложение и при этом настоял на весьма выгодных для себя условиях. Несколько

независимых издателей и газетных редакторов тоже увидели свой шанс в разрыве художника с ежеквартальным изданием *Bodley Head*. Хейнеманн заказал ему плакат. Пеннелл попросил внести свой вклад в антологию стихов и рисунков, прославлявшую деятельность совета Лондонского графства[110], а в *The Studio* поспешили опубликовать цветную литографию «Изольда». Элкин Мэтьюз попросил Обри сделать фронтиспис для одного из романов, которые он предполагал издать. Вероятно, злость побудила Бердслея предложить Мэтьюзу «Черный кофе» – один из рисунков, исключенных из пятого выпуска «Желтой книги». Он знал, что с него сделали печатную форму, но, видимо, не сказал об этом. Здесь нельзя не увидеть элемент мести, так как право на репродукцию рисунка, как и сама форма, по-прежнему принадлежали Лейну.

Впрочем, увидев «Черный кофе», Мэтьюз счел его непригодным для фронтисписа. Действительно, рисунок не имел никакой связи с романом. Лейн, конечно, узнал о намерениях своего бывшего художественного редактора, но готов был поверить, что инициатором попытки того, что сегодня мы называем пиратством, выступил Мэтьюз. Бердслей с удовольствием рассказал Смитерсу о жаркой схватке Лейна с Мэтьюзом, после чего сделал для Элкина новый рисунок – с мечом, приставленным к груди некоего героя, причем, по словам Мэтьюза, в качестве натурщика выступил сам автор – Уолт Радинг.

В октябре на выставке Королевского общества портретистов появился портрет Бердслея работы Бланша. Сам Обри прислал акварель – даму на лошади, сказав, что это портрет графини д'Армальяк, но, скорее всего, сию аристократку он выдумал. Другими словами, Бердслей оставался верен себе и поддерживал интерес к собственной персоне у публики не раз проверенными и приносящими желаемые результаты способами [22].

Рисунок для буклета журнала «Савой» (1895)

Материалы в «Савой» были собраны, и предстояло сделать рекламный буклет журнала. Бердслей предложил поместить на него Пьеро, расхаживающего по сцене с первым номером нового издания в руке, и впоследствии перенести этот рисунок на

титульный лист. Смитерсу образ показался неинтересным. Он сказал, что Джону Булю[111] нужно что-то посерьезнее и поосновательнее. Тогда Обри моментально превратил грустного Пьеро в самого Джона Буля. Новый рисунок, который все сочли превосходным, напечатали на розовой бумаге вместе с редакторским уведомлением Саймонса и выходными данными будущего издания: «120 страниц текста… шесть или больше полосных иллюстраций, независимых от него, плюс проиллюстрированные художниками статьи». Тут же была указана цена «Савоя» – 2 шиллинга 6 пенсов, то есть наполовину меньше, чем стоимость «Желтой книги». 80 000 экземпляров буклета – бóльшая часть тиража – разошлись к тому времени, когда Джордж Мур, внимательно изучивший рисунок, обнаружил, что Джон Буль пребывает в состоянии, как он постарался поделикатнее выразиться, начального полового возбуждения. Выпуклость на его брюках была маленькой, но безошибочно узнаваемой… Мур, указанный в буклете как один из авторов, возмутился этой выходкой Бердслея, которая могла похоронить журнал до того, как он родится.

Мур решил посоветоваться с Эдгаром Джепсоном – своим молодым другом и соседом, который сам надеялся стать автором «Савоя». Они встретились на квартире Джепсона в Кингз-Бенч-Уолк. Собственно, это был целый военный совет – на встрече кроме Мура присутствовали Герберт Хорн, Бернард Шоу и другие мэтры. Праведный гнев Мура и Джепсона разделяли не все, но все сожалели о том, что Обри опять дал повод говорить о себе как об эротомане. Тем не менее следовало что-то предпринять. Шоу выбрали полномочным представителем, которому предстояло выступить от лица шокированных авторов. Драматург пошел к Смитерсу и потребовал не распространять оставшиеся экземпляры буклета. Смитерс удивился: он-то пришел в восторг и считал, что пикантный рисунок только усилит ожидание выхода в свет нового издания. Однако издатель вовсе не собирался противопоставлять свою позицию позиции будущих авторов и дипломатично согласился не распространять буклет, отметив про себя, что почти весь тираж уже разошелся.

Война прекратилась, не начавшись, и для титула Бердслей сделал Джона Буля «более хладнокровным». Безусловно, этот инцидент показал, что у художественного сообщества после суда над Уайльдом сохраняется нервозность, а также еще раз продемонстрировал его лицемерие. Эрнест Доусон отметил, что Джепсон, несмотря на его громогласное возмущение, направил в журнал свой рассказ, «настолько непристойный, что он побоялся подписать его, дабы не запятнать собственную репутацию». После

этого рисунки Бердслея для «Савоя» стали рассматривать чуть ли не с лупой. Обложку тоже сочли непристойной. Брошенную на землю «Желтую книгу» и мочащегося на нее херувима авторы потребовали убрать. Джордж Мур счел это оскорбительным для Лейна, а Смитерс, вероятно, не хотел упоминания о конкуренте на обложке своего журнала даже в таком виде.

Тем не менее литературные сплетники не сомневались, что новое издание не станет стесняться и обязательно нарушит приличия. Одним из первых поводов, давшим основания строить такие далеко идущие предположения, было стихотворение Оуэна Симэна, напечатанное в *National Observer*. Автор писал, что «Желтая книга» теперь превратится в добропорядочное издание, а «новая “Синяя книга”», в которую ушел Обри, окажется еще более скандальной, чем ее предшественница. Наряду с этим Симэн заявил следующее: «…отпечатки Бердслея на страницах “Савоя” будут еще более смелыми».

Стихотворение появилось в ноябре, и предполагалось, что сразу после этого выйдет в свет первый номер журнала, но решение переработать обложку, экстренные замены в литературном разделе и множество мелких типографских проблем отодвинули день рождения «Савоя». В первый номер предполагалось вложить рождественскую открытку работы Бердслея – тщательно проработанную и вполне традиционную, но читатели увидели журнал только в следующем году[112] [23].

В начале зимы Обри возобновил отношения с Раффаловичем. Они снова вместе обедали, ходили на концерты и в театр. Бердслей опять взялся за портрет Андре пастелью, но работа, в отличие от развлечений, еще раз застопорилась. Впрочем, в каждой следующей записке Бердслей упоминал о ее скором завершении. Тон их переписки постепенно изменился. Из дорогого Ментора Раффалович превратился в дорогого Андре. Бердслей перестал быть Телемахом и стал просто Обри.

Художник сообщил дорогому Андре новости о «Савое» («новый журнал, который я вывожу в свет») и познакомил его с издателем. У Раффаловича сохранилась полузабытая рукопись романа, который он написал несколько лет назад, и Бердслей использовал свое влияние на Смитерса, чтобы тот пообещал издать его.

Обри выразил желание проиллюстрировать эту книгу. Он не создал ни одной полноценной серии иллюстраций после «Саломеи» и понимал, что его собственная новелла «Под холмом» появится у читателей не скоро, если им вообще суждено взять ее в руки. Обри хотел проиллюстрировать «Секрет Нарцисса» Эдмунда Госсе, но этот план не воплотился в жизнь. Сам Госсе, не

считавший «Секрет…» достойным внимания художника, не был расстроен этим обстоятельством. Он побуждал Обри двигаться вперед и проиллюстрировать не какую-нибудь книгу-однодневку, а признанный шедевр старой английской литературы, который он увидит не так, как его видят все. По свидетельству Госсе, Бердслей обрадовался предложению, но попросил совета: «Поставьте мне задачу. Скажите, что делать, и я это сделаю». Мэтр предложил Обри три сюжета: «Похищение локона» Александра Поупа, «Вольпоне» Бена Джонсона и «Так поступают в свете» Уильяма Конгрива. Последний сразу привлек внимание Бердслея – он хорошо знал пьесу и любил ее. Еще в школе Обри для собственного удовольствия проиллюстрировал эту комедию в собрании сочинений Конгрива из серии «Русалка». Бердслей объявил, что выбирает «Так поступают в свете». Два других сочинения он пока что не «видит».

Тем не менее мысли Бердслея все чаще возвращались к «Похищению локона». Не исключено, что Обри увидел в этой работе возможность противостоять насмешке Уайльда над тем, что он восхищался творчеством Поупа. А может быть, это было влияние Смитерса, который всецело поддерживал его решение проиллюстрировать поэму… Безусловно, у издателя тоже были свои идеи о «подходящих» и «неподходящих» книгах. Так или иначе, Бердслей колебался в выборе между Конгривом и Поупом. И тут Смитерс предложил ему «Лисистрату» Аристофана. Комедия о «забастовке», устроенной жительницами Афин, – они отказали мужьям в своих ласках, не могла не интересовать такого человека, как Леонард. «Лисистрату» давно не переводили и не издавали, но в это время о ней снова заговорили. Комедию поставили в Кракове, и критики приняли ее благосклонно. Зрители и вовсе пришли в восторг – в театре каждый вечер был аншлаг.

Если «Лисистрату» можно поставить на сцене, почему ее нельзя проиллюстрировать? Конечно, тираж не будет большим, но любители почитать Аристофана и посмотреть Бердслея найдутся. Убыточной такая книга не станет.

Обри увлекся этой идеей. Мысль о скрытых возможностях пьесы будоражила его воображение. С неустанной энергией, столь характерной для него, Бердслей взялся за оба проекта. 16 декабря он сказал Смитерсу, что работа над «Лисистратой» продвигается отлично. Завтра утром он принесет первый рисунок. Через несколько дней Обри сообщил Раффаловичу о том, что приступил к иллюстрациям «Похищения локона».

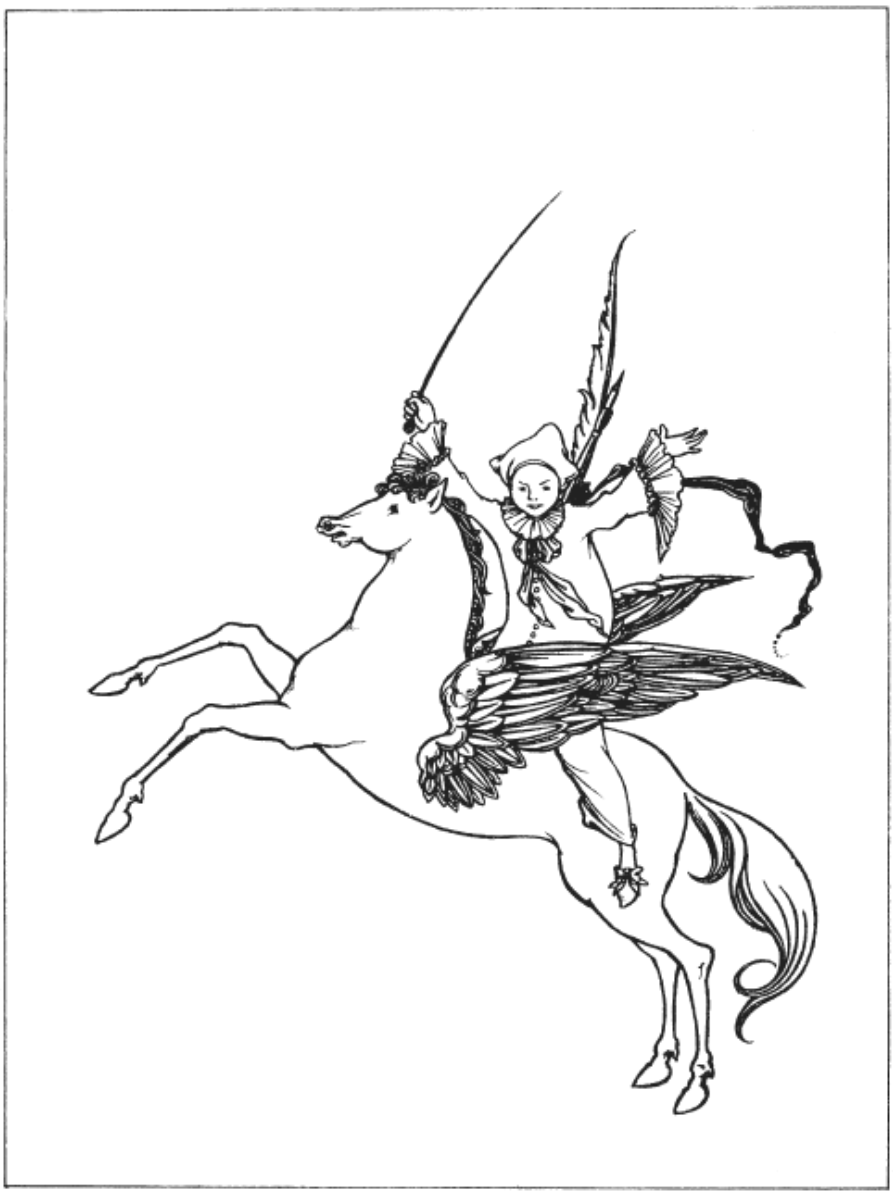
И это еще не все. Бердслей предложил Хейнеманну создать серию – 12 рисунков к «Золушке». Их можно будет публиковать по

одному в месяц, например в *New Review*. Впрочем, последний замысел так и не осуществился. Смитерс все более ревниво охранял свои интересы – он предложил Бердслею еженедельное жалованье в обмен на эксклюзивные права на его работы. Есть утверждения, что сумма составляла 20 фунтов в неделю, но документы указывают на 12 фунтов. Безусловно, и этих денег было достаточно. Стабильность способствовала хорошему настроению, а значит, и творчеству.

В конце года Бирбом опубликовал в *The Pageant* очередное эссе. Темы и фразы из него он впоследствии воспроизвел в письме Аде Леверсон. Темы были интересные – Макс, в частности, объявил, что готов отойти от дел. Бирбом заявил, что пора уступить место более молодым. «Я чувствую себя безделушкой, вышедшей из моды, – вздыхал он. – Я ведь принадлежу к эпохе Бердслея»[113].

В конце 1895 года эта эпоха действительно стала прошлой [24].

# Глава VIII
# Сколько еще осталось?



«Пак на Пегасе», иллюстрация для титульного листа журнала «Савой» (1896, № 3–8).

Вечером 22 января 1896 года Леонард Смитерс устроил небольшой званый обед в Клубе новой лирики на Ковентри-стрит. Отмечали выход в свет первого номера «Савоя». Собрание было камерным и сильно отличалось от пышного и многолюдного мероприятия, сопровождавшего выпуск «Желтой книги». Присутствовали, что называется, избранные. В роли хозяина выступал Смитерс, его соратников – Бердслей, Саймонс и Бирбом. Прекрасную половину человечества представляли Мэйбл Бердслей и миссис Смитерс, которая вообще-то редко появлялась на публике.

Компания собралась и ожидала приглашения занять места за столом. Саймонс достал два письма, в которых речь шла об У. Б. Йейтсе (тот, кстати, пришел вместе с молодым литератором Рудольфом Дирксом). Это были послания его высокодуховных литературных друзей, которые единодушно осуждали связь Йейтса с новым ежеквартальным журналом и его издателем. Саймонс стал читать первое письмо. Его автором был член Клуба рифмачей Т. У. Роллестон. Смитерс закричал: «Дайте мне письмо! Дайте! Я подам на этого человека в суд!» Саймонс отвел руку издателя, дочитал письмо и, убрав его в карман, начал читать второе – от ирландского поэта Джорджа Расселла, чей приговор оказался еще более суровым. Расселл назвал новый журнал обителью инкубов и суккубов.

Бердслей внимательно слушал. Потом, возможно заметив смущение Йейтса, который стал объектом этих нападок, он подошел к поэту и сказал: «Вы удивитесь тому, что я собираюсь сказать. Я согласен с мистером Расселлом, но вижу в сотрудничестве с, как он выразился, обителью инкубов и суккубов свои преимущества. Я полагаю, что есть определенное нравственное достоинство в том, чтобы делать работу, которой от тебя ждут, когда гораздо больше хочется заниматься совсем другим». Вероятно, признание Бердслея в сочувственном отношении к духовной жизни подтолкнуло Йейтса к тому, чтобы рассказать художнику о страсти, недавно вошедшей в его жизнь, – оккультизме. За столом Йейтс продолжил беседу с художественным редактором и стал обсуждать фольклорные истории о сатанинских ритуалах.

Увлечение той или иной магией в 90-е годы XIX столетия было повальным. Часто оно являлось своеобразной реакцией на далеко не всем понятные утверждения науки того времени. Многим казалось, что вместо того, чтобы делать жизнь яснее и проще, наука заменяла нерассуждающую веру гораздо менее

определенными понятиями – материальность, относительность, дарвинизм. Столкновение с новым, совершенно иным и непредсказуемым миром породило ответное стремление к единству как раз в нематериальном. Кому-то хватало традиционных ценностей религии, а кто-то искал иные пути. В Европе было множество мистических и спиритических обществ каббалистического, розенкрейцерского и других направлений.

Надо сказать, что в 1885 году Йейтс познакомился с Джоном О'Лири, членом ирландского тайного общества фениев, после многолетнего заключения и изгнания вернувшимся в Дублин. Под влиянием нового знакомого он стал писать стихи и статьи в патриотическом ключе – в поэтике Йейтса появились образы древнеирландской кельтской культуры. Потом он заинтересовался оккультизмом. Йейтс, Джордж Расселл и еще несколько человек основали свое общество для изучения магии и восточных религий. Йейтс стал его председателем. Кстати, через два года он присоединился к теософскому обществу Елены Блаватской, но вскоре разочаровался в нем.

С 1890 года он стал членом ордена Золотой зари – магического общества, герметической организации, практиковавшей теургию, магию, алхимию и поощрявшей духовное развитие своих адептов. Йейтс выполнял все ее обряды и очень надеялся получить откровение свыше.

Ранние работы Бердслея, особенно два рисунка, сделанные для *Pall Mall Magazine*, давали людям основания думать, что он интересуется оккультизмом. Обри действительно иногда принимал участие в спиритических сеансах и даже получал некие «поразительные результаты», но к рассуждениям Йейтса он остался равнодушным. Бердслей с холодным прагматизмом, который всегда выходил на первый план, когда кто-то пытался использовать его склонность к фантастическому в своих целях, дал понять ирландцу, что сатанизм – это вообще не тема для разговоров. Впоследствии на каждую попытку Йейтса возобновить диалог Обри реагировал явно формальными замечаниями: «В самом деле? Весьма увлекательно!» или «Неужели? Как это мило!».

На другом конце стола Саймонс расписывал миссис Смитерс красоты европейских столиц. Потом он признался ей, что никогда не бывал ни в Риме, ни в Париже, ни в Мадриде, и изумился ее изумлению. Замечание Саймонса о том, что лучшая возможная жизнь для художника – путешествия, заставило Йейтса прервать

дискуссию об оккультизме. Он бросился спорить, что художник лучше всего работает среди собственного народа и на земле своих отцов. Саймонс ответил, что новые виды, звуки и запахи завладевают разумом человека и обостряют его творческие способности. Когда Йейтс принялся горячо возражать, Элис Смитерс со свойственной ей деликатностью поспешила вмешаться. Она мягко заметила: «Мистер Саймонс похож на меня: ему нравятся перемены, но лучше небольшие, теоретические». Комичный пафос этих слов положил конец спору, но в них была и пророческая ирония. Бердслей, например, утверждал, что не может рисовать нигде, кроме Лондона, но в 1896 году в Дьепе работал весьма плодотворно.

Когда обед завершился, компания переместилась в Эффингем-хаус – квартиру Смитерса, расположенную над книжным магазином. Бердслей внезапно почувствовал себя хуже. Он полулежал на двух стульях в центре гостиной, а остальные собрались вокруг него. Потом Обри прилег в гостевой спальне, а вечеринка продолжилась. Смитерс, утиравший пот с лица, крутил ручку граммофона, а Йейтс, глядевший на веселье с плохо скрываемым раздражением, размышлял, под каким предлогом ему уйти. Так или иначе, этот наполовину комичный, наполовину инфернальный вечер закончился, и «Савой» был явлен миру [1].

В прессе и у читателей первый номер получил по большей части недоброжелательный прием. Редактор считал себя польщенным колкостями, воспринимая их как неизбежную награду подлинному искусству в мещанском мире. Безусловно, реакция была довольно сдержанной по сравнению с той бурей, которая разразилась после выхода в свет первого номера «Желтой книги». Никто не призывал запретить журнал и не требовал к ответу издателя.

Разумеется, последовали сравнения: практически все обозреватели упоминали о «Желтой книге». Довольно часто эти сравнения были благоприятны для «Савоя»: *Sunday Times, Academy* и *Atnenaeum* отдавали предпочтение новому изданию. Правда, критик из *The Times* предположил, что «Савой» окажется разочарованием для тех, кто надеялся увидеть «нечто более аморальное, чем его уже почтенный родитель». Самой враждебной в английской прессе стала газета *Star,* но, если знать о тесной связи критика под псевдонимом Услужливый с издательством *Bodley Head,* не приходится удивляться, что она назвала соперничающий журнал эксцентричным, безвкусным и просто очень скучным.

Упомянутую выше эксцентричность почти целиком следовало

отнести на счет Бердслея. Не о Шоу, Йейтсе, Саймонсе и остальных же шла речь? Именно Бердслей в общественном восприятии ассоциировался с новым журналом, как было раньше с «Желтой книгой». Он был автором обложки, которую все с первого взгляда признали чисто бердслеевской, а в самом журнале можно было не только увидеть его рисунки, но и прочитать прозу со стихами.

Как художника Обри по-прежнему считали декадентом. Газета *Sunday Times,* которая, как Бердслей говорил Смитерсу, всегда относилась к нему дружелюбно, хвалила блестящий декоративный эффект его композиций, но согласилась с тем, что его талант находится на службе отчаянного декадентства. Эпитеты были и похлеще, но высказывалось и осторожное признание того, что мастерство Бердслея развивается. Его новый стиль, вдохновленный французской живописью XVIII века, удостоился сдержанных похвал. В *Sketch* с радостью отметили, что тип «женщины Бердслея» радикально изменился – она, в отличие от своих предшественниц, оказалась почти хорошенькой. Габриэль Лотрек, писавший для *Courrier Français,* посчитал работы Обри менее «болезненными», чем раньше, и патетически заявил, что Бердслей обрел новую душу.

Первую часть новеллы «Под холмом» встретили менее однозначно. В *Atneneum* ее сочли главной темой номера, но хвалить не стали. В *Academy* историю посчитали, пожалуй, слишком далекой от оригинала. Обозреватель из *Star* позабавил Бердслея заявлением о своем стойком отвращении к его литературным экспериментам. Но самые сильные крики слышались с той стороны Атлантики: нью-йоркская газета *World* заклеймила новеллу как новое «извержение бердслеизма», а *Sunday Times Herald* из Чикаго, не желая отказываться от ассоциаций, возникающих при упоминании художника, с преступным Уайльдом, провозгласила, что это сочинение могло быть написано тем, чье имя сейчас в Англии порядочные люди не произносят [2].

Ада Леверсон предложила Бердслею и его соратникам своеобразную рекламу. Она вызвалась написать сатирическую пародию для *Punch.* Барнард согласился, и из-под пера Ады вышла шутливая хвалебная рецензия на «книгу недели под названием “Сэйвелой”»[114]. Главное внимание она уделила работам Симпля Сайменса, Вакса Мирбома и Дабуэя Вирдслея – легко узнаваемых персонажей. В отличие от критиков миссис Леверсон хвалила прозаическое сочинение последнего «Под Лудгейтским холмом» за лаконичный и энергичный стиль, абсолютную верность оригиналу и, что важнее всего остального, за его высокие

*нравственные* достоинства.

Бердслей был очень доволен этой пародией не только потому, что она еще раз обратила внимание на его новеллу, но и потому, что в ней появился Симпль Сайменс. Теперь он именно так и называл старого друга. Надо сказать, что отношения между ними в последнее время испортились. Вероятно, Саймонс испытывал, что называется, профессиональную ревность, если не возмущение, тем, что Бердслей вторгся на территорию литературы. Обри, в свою очередь, везде говорил о своих литературных устремлениях, а когда Саймонс сказал, что может помочь ему получить билет члена Библиотеки Британского музея, настоял на том, чтобы представиться литератором, а не художником.

Саймонс, однако, связывал напряженность между ними с инцидентом, касающимся женщины. Есть упоминания о том, что они повздорили из-за певички в кафе «Талия». Бердслей очень дорожил своей репутацией светского человека – образ денди, раз и навсегда выбранный им, должен был оставаться незыблемым. Этому способствовали изысканные ланчи и обеды с Раффаловичем, вечера у Леверсонов, концерты, театры – он не пропускал ни одной премьеры… Но наряду с этим Бердслей стал все чаще заглядывать и в сомнительные заведения, в частности в «Талию». После скандала с Уайльдом прошел почти год, но Обри по-прежнему болезненно воспринимал холодные взгляды искоса, которым не было числа в обществе, даже не самом респектабельном.

Развлечения отнимали много времени и сил, но удивительное дело – на работе это не сказывалось. В первые месяцы 1896 года Бердслей создал самые сложные и совершенные по технике рисунки, которые он когда-либо сделал. Главной своей задачей в то время Обри считал иллюстрации к «Похищению локона». По стилю эти рисунки были одновременно усовершенствованием и упрощением перегруженных деталями иллюстраций к новелле «Под холмом». На свою склонность к придумыванию элегантной мебели и изысканных костюмов Бердслей накинул узду классической строгости. Основным стало равновесие: плотная перекрестная штриховка паркета контрастировала с оригинальным использованием точечных линий для обозначения кружев, вышивки и украшений и возвращением крупных участков белого, а иногда и черного цвета.

«Битва красавцев и красоток», иллюстрация к поэме Александра Поупа «Похищение локона» (1896).

Смитерс предлагал нестандартный ход – анонсировать поэму как украшенную, а не иллюстрированную, и это решение

представлялось более чем уместным. Бердслей, сам очень довольный этим стилистическим отступлением, принес образцы первых рисунков Джозефу Пеннеллу, чтобы тот их оценил. В гостиной Пеннеллов Обри, к своему удивлению, увидел Уистлера. После первой встречи, состоявшейся весной 1893 года, они не поддерживали отношения – Бердслей демонстрировал подчеркнутое равнодушие, и Уистлер отвечал ему взаимностью.

Обри раскрыл свою папку и начал показывать Пеннеллу рисунки. Сначала Уистлер смотрел на иллюстрации к «Похищению локона» безразлично, потом с интересом и, наконец, с восторгом. Великие мастера часто бывают великодушными. Уистлер нашел в себе силы признаться в заблуждении: «Обри, я совершил огромную ошибку. Вы настоящий художник». Услышав это от того, кем он так восхищался, Бердслей, по свидетельству Пеннелла, прослезился. Уистлер повторил сказанное и добавил: «Это правда» [3].

В начале февраля Бердслей поехал в Париж. Компанию ему составили Смитерс и та самая певичка из кафе «Талия». Целью поездки, по определению Обри, была вакхическая экскурсия. В столице Франции троица встретилась с Доусоном, который уже находился там. Друзья познакомились с молодым критиком Габриэлем Лотреком, написавшим обзор «Савоя» для издания, с которым он сотрудничал. Обри поблагодарил Габриэля за то, что в его статье было больше юмора, чем собственно критических замечаний.

Вместе они провели несколько незабываемых вечеров, хотя их и омрачало одно обстоятельство. Бердслея раздражали вольные манеры Доусона, но больше всего то, что он безвкусно одевался. Он восхищался поэзией Доусона, но считал его невыносимо вульгарным. Впоследствии Обри жаловался Смитерсу, что своим потрепанным костюмом, просто неуместным в ресторане или театре, Эрнест оскорбляет его эстетическое чувство. Бердслей признавался, что, оказавшись в одной компании с Доусоном, он может сам погрузиться в молчание или сорваться на грубости. Впрочем, Эрнеста сие ничуть не смущало. Более того, он посвятил Бердслею одно из своих стихотворений и продолжал искать встреч с ним.

11 февраля они присутствовали на премьере «Саломеи» Оскара Уайльда в Théâtre de l’Ouevre. Спектакль поставил Орельен Люнье-По. Присутствие первого иллюстратора пьесы не осталось незамеченным. Жан Лоррейн, поэт, прозаик, но прежле всего декадент, в частности, выразил сожаление, что режиссер не предложил Бердслею создать декорации и костюмы.

На следующий день Доусон сказал, что истосковался по

морскому воздуху и уединению, и уехал в Бретань, в деревню Понт-Авен. Смитерс собирался вернуться в Лондон – пора было заняться делами. Певичка тоже собралась домой. Бердслей решил остаться в Париже. Обри процитировал миссис Смитерс – сказал, что нуждается в небольших переменах. Свободный от обязательств лондонской жизни, здесь он сможет сосредоточиться на работе.

Бердслей поселился в *Hôtel St Romain* на улице Сен-Рох рядом с площадью Пирамид, на которой установлен **памятник Жанне д'Арк,** напоминающий, что здесь при освобождении Парижа в 1429 году Орлеанская дева была ранена. Обри продолжал работать над иллюстрациями к «Похищению локона». Он почти не появлялся на светских мероприятиях, ссылаясь то на занятость, то на плохое самочувствие.

Сначала жизнь «трудолюбивого отшельника» увлекла Бердслея. Он даже стал экономить, но тут его хватило ненадолго. Скромные обеды в сети ресторанов Дюваля были признаны им отвратительными и несъедобными, срочно потребовалось обновить гардероб, а кроме того, жизнь была невозможна без книг. В то время как Смитерс продавал часть его собственной библиотеки, Бердслей рылся в лавках букинистов и приобретал новые дорогие тома. Потом он жаловался тому же Леонарду, что его безобразно обманули при покупке «Племянника Рамо», философско-сатирического диалога Дени Дидро, написанного в 60-е годы XVIII столетия, но впервые опубликованного только в XIX веке [4].

Подготовка материалов второго номера «Савоя» в основном легла на плечи Саймонса и Смитерса, находящихся в Лондоне. Печатать тираж должен был не Г. Николс, бывший партнер Смитерса, а издательский дом *Chiswick Press*. Формат был увеличен. Но главной новостью стало не то и не другое. Смитерс решил, что Саймонс должен быть назван на обложке как ответственный редактор.

Бердслей об этом пока не знал. Он пребывал на другой стороне Ла-Манша и обязался сделать новую обложку, внести свой вклад в рисунках, стихах и прозе, а «художественное содержание» в целом сохраняло отпечаток его руководства. Поступили работы от Пеннелла, Ротенштейна, Шэннона и Бирбома. Сикерт прислал рисунок, на котором был запечатлен Риальто – самый известный мост Венеции, один из символов города. Перед отъездом из Лондона Обри принял к публикации интересную работу У. Т. Хортона – своего бывшего товарища по Брайтонской средней школе.

Литературная часть журнала тоже была сформирована не без

его влияния. Клара Сэвил Кларк, подруга Ады Леверсон, пообещала дать рассказ под псевдонимом Новый писатель. Протекция Бердслея обеспечила Джону Грею прием его стихотворения «Кузница». Собственный авторский вклад Обри задерживался из-за работы над иллюстрациями к «Похищению локона». Возможно, чтобы облегчить ему жизнь, у Чарлза Хольма попросили разрешения воспроизвести в «Савое» рисунок «Графиня д'Армальяк», купленный им на выставке Королевского общества портретистов. Хольм отказался – он хотел, чтобы «Графиню…» опубликовал журнал *The Studio*. Смитерс решил рискнуть, и включил в издание в качестве предварительной рекламы титульную иллюстрацию к «Похищению локона».

Особое положение Бердслея среди авторов «Савоя» подтвердилось тем, что в список иллюстративных материалов второго номера включили два его изображения – карикатуру Бирбома и эксцентричный автопортрет, где Обри изобразил себя привязанным к высокой герме – четырехгранному столбу, в Древней Греции завершенному скульптурной головой Гермеса, откуда и произошло название, а затем и других богов.

Смитерс поддерживал с Бердслеем постоянную связь – они писали друг другу почти ежедневно. В середине февраля Леонард приехал в Париж, где планировал провести несколько дней в отдыхе и развлечениях, а потом собирался съездить в Брюссель – узнать, что нового появилось у торговцев редкими книгами. Обри отправился провожать его, но на Лионском вокзале спонтанно решил составить издателю компанию. Он тут же купил билет на поезд и отправился в Бельгию вовсе без багажа. Все его вещи остались в *Hôtel St Romain*. Приятное ощущение, вызванное этой эскападой, длилось недолго. После нескольких дней «фламандского неистовства» – у Бердслея завязался роман с бельгийкой Район, его здоровье сильно ухудшилось. У Обри случилось несколько сильных приступов и горловое кровотечение, вынудившее его не покидать номер гостиницы. Бердслей почти не вставал с постели. Смитерс какое-то время ухаживал за ним, но его ждали неотложные дела. Леонард был вынужден вернуться в Лондон.

Обри доктора признали слишком слабым для поездки. Он остался в Брюсселе, но Смитерс не слишком тревожился – поблизости жил друг Николса, бывшего партнера Леонарда, которому он и препоручил художника. Тем не менее радоваться пока было нечему. Обри не мог даже выйти из комнаты. Он пытался найти утешение в работе, но сосредоточиться на ней не удавалось. Бердслей писал Смитерсу: «Я нервничаю, как кошка, и хватаюсь то за одно, то за другое. Не удивляйтесь, если рисунки,

которые вы получите от меня, окажутся неравноценными».

Его одолевала тревога и мучали боли в груди, но в те дни Обри сделал новый макет обложки «Савоя» и рисунок «Вознесение святой Розы из Лимы»[115], который, по мнению самого Бердслея, обладал каким-то особым очарованием, хотя, какой смысл вложил сам художник в слово «очарование», остается только догадываться, а также некую «замысловатую безделицу», иллюстрирующую третью сцену «Золота Рейна». Кроме того, он сочинил стихотворение «Баллада о цирюльнике» – его, как и оба рисунка, предполагалось включить в новеллу «Под холмом». Все это он отправил в Эффингем-хаус.

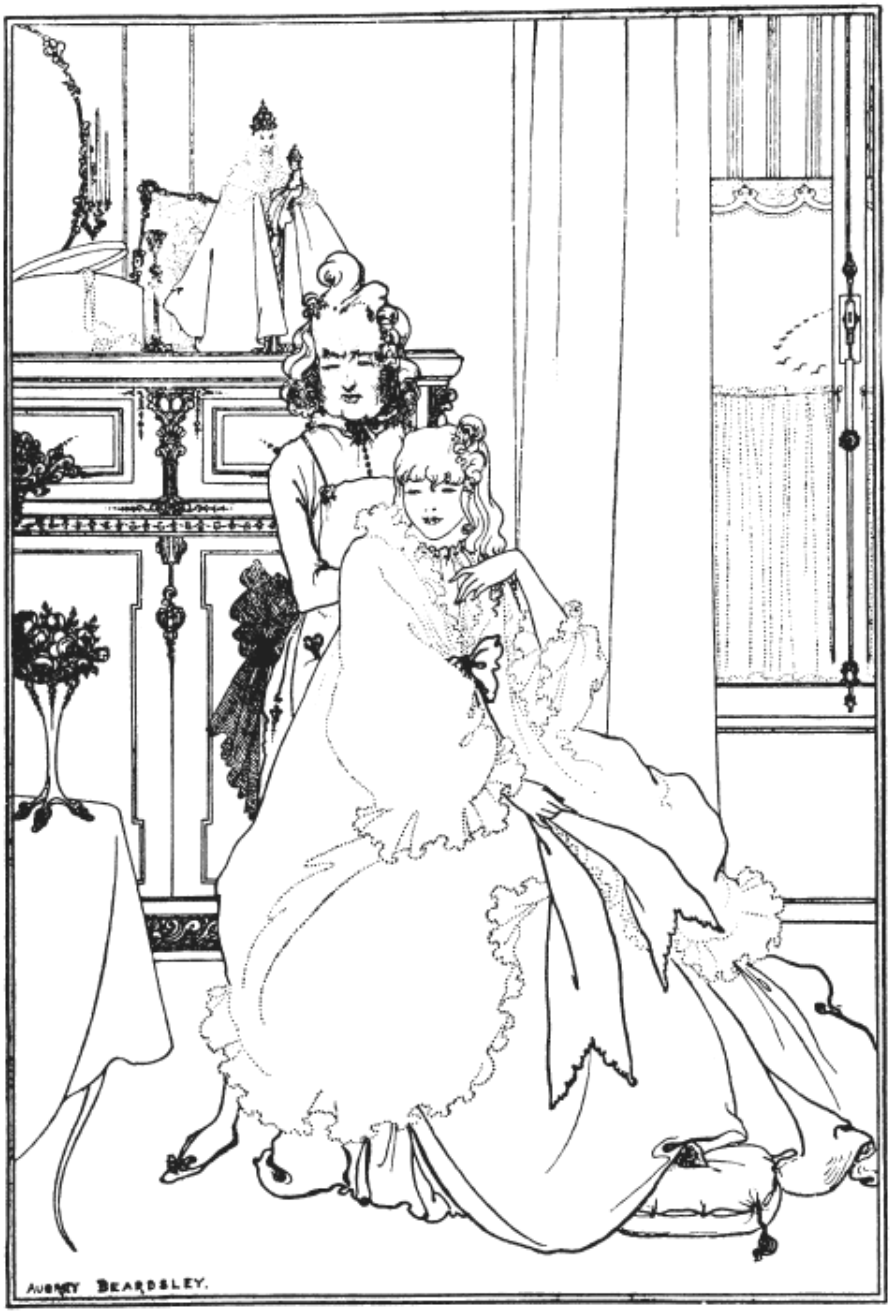
Стихи о придворном цирюльнике, который, обнаружив, что из-за вожделения к юной принцессе стал хуже выполнять свои прямые обязанности – стричь и брить, убивает ее, безусловно, можно считать квинтэссенцией декадентского отношения к искусству, и уж точно – к плотским желаниям. Бердслей сразу начал иллюстрировать его, но тут пришло письмо от Смитерса. Издатель сообщал, что Саймонс считает балладу не совсем неудачной и хочет немного переработать ее. Бердслей пришел в ужас. Какое бесцеремонное вмешательство! Если Саймонс это сделает, то пусть и подписывает стихотворение своим именем [5].

Вскоре в Брюссель, чтобы ухаживать за братом, приехала Мэйбл. Это отвлекло Обри от тревог. Он стал выходить на улицу. Сестра всегда сопровождала его, и прогулки постепенно становились все длиннее. Скоро Бердслей уговорил Мэйбл пообедать в кафе «Рич», и они даже выпили бутылку «Латур Бланш» урожая 1874 года. Обри, усваивавший уроки Смитерса, стал ценителем хороших вин. В его письмах к издателю есть немало упоминаний о том или ином из них – и выспренных, и уничижительных. Ту бутылку Бердслей описывал как весьма «захватывающую и коварную».

Карьера Мэйбл складывалась не так успешно, как ей бы хотелось, но недавно она сыграла в пьесе «Вдова Чили», которую поставил Артур Буршер, и надеялась остаться в его труппе. Это означало, что ее пребывание в Брюсселе не могло быть долгим. Через неделю Мэйбл уехала. Вернувшись в Лондон, она рассказала о состоянии Обри матери. Элен заказала молебен за его здравие в церкви Святого Варнавы. Она надеялась, что молитвы помогут сыну и утешат ее. Миссис Бердслей говорила Россу, что у нее разрывается сердце, но в Бельгию не спешила.

Присматривать за Обри Мэйбл оставила Винсента О'Салливана, молодого писателя из числа знакомых Смитерса, родившегося в Америке, а вскоре в Брюссель приехал и сам Леонард, на сей раз с женой. Бердслей был по-прежнему слаб и не

мог предаваться забавам, требующим много сил, но уже желал зрелищ. Как-то вечером все четверо отправились в оперу. Давали «Кармен». Во время спектакля произошел забавный инцидент – один из зрителей на галерке упал, засмотревшись на пышные формы миссис Смитерс, которая перед этим шутливо ответила на его пылкий взгляд соблазнительной улыбкой. Этим дело не закончилось. Когда компания ужинала в соседнем ресторане, мужчина появился там, занял столик напротив и снова стал пожирать глазами Элис. Силы Бердслея были на исходе, и О'Салливан повез его в гостиницу, так что развязку этой комедии оба пропустили. Смитерс впоследствии со смехом рассказывал, что предъявил незадачливому любителю оперы счет за «любование» своей женой, но нажиться ему не удалось.




«Прическа», иллюстрация к стихотворению Бердслея «Баллада о цирюльнике» (1896)

Словом, Смитерс был в своем репертуаре. Тем не менее о

работе он не забывал. Издатель предложил Обри взяться за следующую работу и напомнил о «Лисистрате». Бердслей сказал, что приступит к ней сразу после того, как Леонард и Элис вернутся в Лондон.

Смитерсы уехали, но Обри был вынужден признаться себе, что до Аристофана дело сейчас не дойдет – у него не осталось ни моральных сил, ни физических. Он вообще не мог ни на чем сосредоточиться и рисовал очень мало. Тем не менее Бердслей сделал обложку для сборника стихов Доусона, который выпускал Смитерс. Поэт был чрезвычайно доволен, а сам Обри в частных беседах шутил, что простая арабеска, в которой доминировала буква Y, на самом деле означала вопрос: «ПочемУ эта книга вообще была написана?»

Другой маленький рисунок, который он сделал в то время, тоже имел метафорическое значение. Речь идет о «Паке на Пегасе», который украшал титульный лист всех выпусков «Савоя» начиная со второго. Здесь нельзя не услышать автобиографическую ноту. Бердслей отождествлял себя с проказливым эльфом Паком из шекспировского «Сна в летнюю ночь», мастером обмана и озорства, а присутствие Пегаса было отголоском знаковой статьи об искусстве рисунка Уолтера Крейна, где утверждалось следующее: «Когда трудности будут преодолены, оно [перо художника] может оказаться пером из крыла самого Пегаса». Вглядитесь, и вы увидите, что в колчане у Пака находится перо, позаимствованное у крылатого коня, и чертежное перо, отличающееся от обычного канцелярского удлиненным тонким рабочим концом и размером – оно значительно меньше. Бердслей спешил утвердиться как мастер в избранном им жанре [6].

В повседневной жизни его свобода была гораздо более ограниченной, чем в творчестве. Местный врач прописал Обри новое лечение – вытяжные пластыри. Манипуляции приводили его в бешенство, но некоторый успех был достигнут. Вскоре Бердслей заявил, что снова может двигаться без каких-либо ограничений и в начале мая надеется вернуться в Лондон. Тем не менее он сказал, что хочет переехать, и попросил найти гостиницу, оборудованную лифтом. Ему все-таки трудно было подниматься по крутым лестницам…

Врач подтвердил, что через две-три недели можно будет ехать в Англию, а пока порекомендовал Обри новые пилюли. Наряду с этим он запретил Бердслею пить вино, что очень возмутило художника. Это был еще один пункт в длинном списке его недовольства: плохая погода сделала невозможными прогулки, интересные постояльцы уехали из гостиницы, персонал

занимался подготовкой к свадьбе дочери хозяина, а всем остальным интересовался постольку-поскольку. Самым же невозможным стало известие о том, что слухи о его нездоровье достигли Лондона и подняли волну преувеличений. Они поползли дальше и пересекли Атлантику – американские газеты чуть ли не набрасывали некрологи…

Единственным приятным событием стал приезд Раффаловича. Андре навестил Бердслея и пригласил его на ланч. Они не виделись несколько месяцев, и в жизни Раффаловича произошло очень важное событие – он обратился в католичество. Надо сказать, что это стало для всех новостью. Андре никогда особо не интересовался религией и удивлялся истовой вере миссис Гриббелл. Раффаловича крестил отец Дж. М. Бамптон – священник церкви на Фарм-стрит в Мэйфэре. После этого Андре съездил в Италию, где, в частности, посетил Лорето, чтобы помолиться в базилике Пресвятой Девы Марии, а потом решил завернуть в Брюссель, узнать, как обстоят дела у старого товарища.

Раффалович был исполнен рвения, свойственного всем новоиспеченным католикам. В Лорето он просил Мадонну указать путь к вере всем его друзьям и врагам. Он молился даже об Оскаре Уайльде. Больше всего Андре хотел, чтобы на небесах услышали имя Обри Бердслея, тем более что его сестра Мэйбл тоже стала католичкой, как и Джон Грей. Винсент О'Салливан был воспитан в католической вере, а Валланс и Росс приняли ее сознательно, как и Доусон, обращенный в 1891 году. Другими словами, к этому времени все ближайшее окружение Обри было членами церкви, которая родилась из пронзенного сердца Христа, умершего на кресте, как говорили о себе сами католики.

Впрочем, сейчас первоочередные заботы Бердслея имели не духовный, а практический характер: он хотел побыстрее уехать из Брюсселя. Обри телеграфировал Мэйбл и попросил сестру сопровождать его домой, но у нее был ангажемент. Элен обратилась за помощью к Россу, но его тоже держали в Лондоне дела. Тогда миссис Бердслей, несмотря на то что чувствовала себя неважно, сама отправилась в путь, чтобы помочь Обри собраться. Росс тем временем снял для него квартиру в Кенсингтоне и обставил ее.

Все было сделано с учетом состояния Обри. Сразу после прибытия в Лондон его проконсультировал доктор Саймс Томпсон. Прогноз был крайне неблагоприятный. Мрачный вердикт стал для Бердслея неприятной неожиданностью – он ждал от своего лечащего врача совсем других слов. Впервые в жизни Обри был сильно угнетен и напуган состоянием своего

здоровья. Разумеется, у него и раньше случались эпизоды депрессии, но они быстро сменялись вспышками оптимизма. Для людей, страдающих туберкулезом, вообще характерна смена настроения, тем более что у Обри бывали достаточно длительные ремиссии, и он забывал о том, что болен. Но с мая 1896 года его судьба была предрешена, и Бердслей, очевидно, уже догадывался об этом [7].

Радостью стало получение сигнальных экземпляров «Похищения локона». Смитерс напечатал поэму Поупа с быстротой, которая может поразить и современных издателей. Книга вышла замечательной. Бердслей сразу отправил один экземпляр Госсе вместе с сопроводительным письмом, исполненным показной скромности. Эдмунд пришел в восторг и особо похвалил изысканное золотое тиснение. В ответном письме он писал, что у Обри еще никогда не было сюжета, лучше приспособленного к его гению. «Иллюстрируя его, вы достигли высот оформительского искусства» – таким было заключение мэтра. Леди Олстон, подруга Элен, оценила книгу так высоко, что подарила свой экземпляр одному из членов королевской семьи. Слово было за критиками, и они его сказали.

В *Manchester Guardian* пришли к выводу, что рисунки Бердслея идеально гармонируют с текстом, а главное – с духом Александра Поупа, и этот вердикт подтвердила *Saturday Review.* Даже обычно враждебная *Times* сочла иллюстрации оригинальными. Общее мнение гласило, что, изображая главную героиню, Обри сделал первую уступку традиционному представлению о красоте женского лица. Неблагоприятные отзывы напечатали очень немногие издания. Правда, *The Studio*, чаще других защищавший Бердслея, на сей раз его лишь сдержанно похвалил. Анонимный обзор (есть свидетельства, что его написал Хольм) был посвящен новому стилю художника. Автор посчитал, что Бердслей потратил слишком много усилий на несущественные детали. Очарование его неповторимых линий затерялось в чрезмерной прихотливости декора, причем особой критике подверглось… изображение паркетного пола. Больше всего хвалили «Туалет Белинды» – на этом рисунке знатоки увидели хорошо сбалансированные контрастирующие массы черного и белого цвета. В США были не так единодушны. Нью-йоркский *Metropolitan Magazine* написал, что эта работа Бердслея стала позорным провалом.

Нельзя не сказать о том, что тираж «Похищения локона» оказался невелик. Смитерс планировал напечатать 1000 экземпляров, но сначала типография получила заказ только на 500. «Саломея» у Лейна, правда, тоже была малотиражной, но там эффект оказался гораздо более значительным. Она вообще стала

заметной вехой в истории книгоиздания, но тут свою роль сыграли не столько проницательность и коммерческое чутье издателя, сколько скандальная слава Уайльда и оригинальность рисунков Бердслея, в то время просто непостижимая для публики. «Похищение локона» – классическая, неоднократно издававшаяся поэма с иллюстрациями, близкими к традиционному представлению о красоте, – не выдерживало сравнения с «Саломеей». Такого ажиотажа уже не было. Смитерс решил выпустить малоформатное подарочное издание, повторно использовав значительно уменьшенные рисунки Обри, и таким образом собрать с одного цветка мед второй раз – критики и читатели не смогут не отметить, как четко все видно и на его миниатюрах. Кто знает, сможет ли Бердслей и в дальнейшем работать в полную силу [8]?

Доктор Томпсон настаивал на покое и неукоснительном соблюдении режима, а лучше всего – на перемене обстановки. Обри отправили в пансион «Тьюфорд» в Кроуборо, графство Сассекс. Соседи оказались невыносимо скучными, соседки – все, как одна, добропорядочные дамы – не могли привлечь его внимания, но место Бердслею понравилось, и комнаты были удобными. Пансион находился недалеко от Лондона, и Мэйбл, Росс и Смитерс навещали Обри.

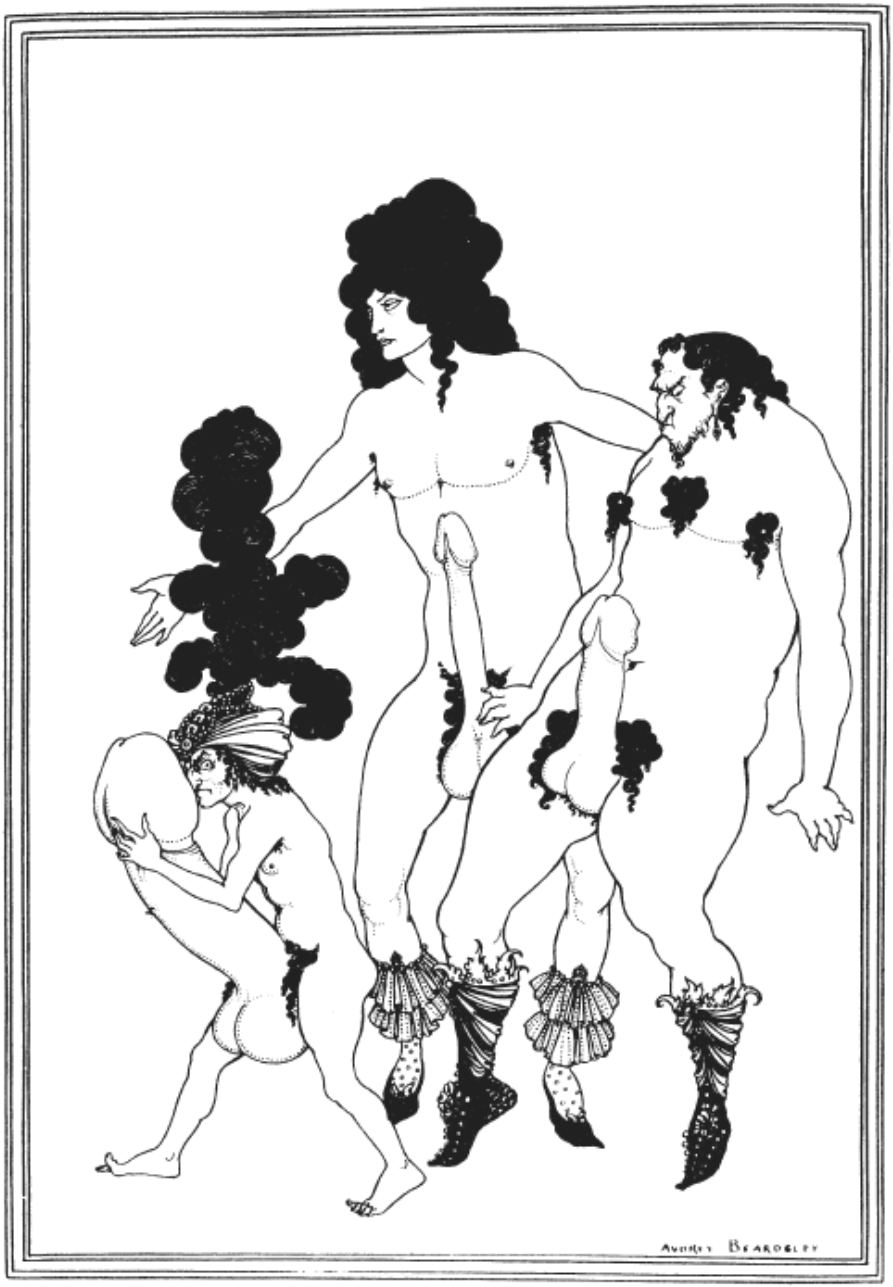
Приступы кашля стали реже. К нему постепенно возвращались силы, но рисовать врачи запретили. Конечно, это осложняло ситуацию. Подготовка следующего номера «Савоя» должна была заканчиваться, а главный иллюстратор журнала не создал почти ничего, кроме обложки и фронтисписа. Вероятно, недостаток художественного наполнения вынудил Саймонса принять «Балладу о цирюльнике» вместе с иллюстрацией, но Обри продолжал до последней минуты вносить в текст изменения. Это и оказалось его главным вкладом в третий номер. Издатель объявил о временном прекращении публикации отдельных глав новеллы «Под холмом» из-за болезни автора.

«Балладу о цирюльнике» подписал Обри. Несмотря на сомнения Саймонса, она получила хорошие отзывы. Особенно обрадовала Бердслея похвала Джорджа Мура. Тем не менее решение о приостановке выпуска истории о Венере и Тангейзере стало для него ударом, но подолгу работать он действительно пока не мог. Обри обдумывал свои планы на будущее и много читал.

Смитерс, по одним источникам – следуя совету Мэйбл или Раффаловича, а по другим – по собственной инициативе, прислал Обри шеститомник (лилльское издание 1882 года) Луи Бурдалу – французского духовного оратора, члена монашеского ордена

иезуитов, часто произносившего проповеди перед двором – его называли королем проповедников и проповедником королей. Эти книги пришлись как нельзя более кстати, и вскоре Бердслей попросил Смитерса отправить ему сочинения Перси Биши Шелли, Мэттью Арнольда и Уильяма Вордсворта, ведь думающий человек не может обойтись одним лишь Бурдалу. Смитерса этот заказ очень порадовал – он теперь с бóльшим оптимизмом смотрел на перспективы своего художественного редактора. Воодушевленный благожелательным приемом второго номера «Савоя» и увеличивающейся подпиской на третий, он объявил о планах превращения ежеквартального журнала в ежемесячный. Узнав об этом, Бердслей сказал Джону Грею, что это потребует громадной дополнительной работы, но видно было, что сие его не столько пугает, сколько радует [9].

Бердслей провел в «Тьюфорде» две недели и заявил, что немедленно возвращается в Лондон. Теперь ему все тут не нравилось. Элен в панике написала Россу. Она просила Роберта повлиять на Обри: «Упирайте на природные красоты этого места и то, что моему сыну необходимы чистый воздух и покой. Ваше мнение очень важно для него, в отличие от моего…» Бердслей на уговоры не поддался. Он приехал в город под предлогом необходимости медицинской консультации, и не услышал того, на что, вероятно, втайне надеялся. Доктор сказал, что отдых необходимо продолжить. Перебрали несколько вариантов. Сам Обри склонялся в пользу родного Брайтона, но врачи рекомендовали Эпсом. Все возвращалось на круги своя: больше 10 лет назад Элен привезла Обри в этот маленький сонный городок, чтобы он немного окреп.




«Лакедемонянские послы», иллюстрация к последнему акту комедии Аристофана «Лисистрата» (1896)

Теперь Бердслей поселился в гостинице *Spread Eagle* в центре

Эпсома. Он занял прекрасный двухкомнатный номер. Ресторан в *Spread Eagle* оказался небольшим, но очень уютным, а главное, кухня здесь была выше всех похвал. Воздух в этой местности считался целебным – врачи не зря советовали Бердслею ехать на этот курорт, находившийся всего в 25 милях от Лондона.

Скоро Обри почувствовал себя лучше, дышать стало легче, и он наконец начал рисовать. За три недели Бердслей сделал восемь полосных иллюстраций к «Лисистрате». Все они были хорошо продуманы, тщательно проработаны и при этом не отягощены декоративными излишествами. В образах женщин, уверенных в своей силе, и обескураженных мужчин, которым отказали в ласках, те, кому он показал рисунки, увидели своеобразное изящество, сильно отличавшееся от сладострастного вуайеризма работ Фелисьена Ропса, славившегося своими эротическими и эротико-фантастическими работами, где характерные для символизма темы женщины-вамп и роковых соблазнов воплощались со скандальной откровенностью, а также других апологетов эротического рисунка конца XIX века. Бердслей изучил все доступные в то время росписи по этой теме на древнегреческих вазах и хорошо знал восточную живопись подобного рода. Кстати, фигуры на его рисунках выделяются на нейтральном тоне, как и на греческих амфорах. Словом, работы были мастерскими.

Эту физическую деятельность нельзя назвать напряженной, но даже она опять повлекла за собой ухудшение самочувствия. Пришлось обратиться к здешним врачам. Эскулапы из Эпсома сказали то, что доктор Томпсон пока не облекал в слова, – левое легкое Бердслея почти разрушено, а правое затронуто очагами болезни.

Он стал принимать выписанные лекарства, но пилюли не помогали, а только вызывали головную боль. Бердслею становилось хуже. В своей почти ежедневной переписке со Смитерсом он старался поддерживать непринужденный тон, но вслед за физическими страданиями пришли и душевные. Обри обуревал страх. Некоторое утешение он находил в «Духовных стихах» Грея – сборнике переводов латинских, испанских, немецких и французских стихотворений религиозного содержания, а также поэтических размышлений самого Джона на духовные темы. Бердслей считал эту книгу поистине восхитительной. Она стала для него настольной. Обри испытывал потребность в такой поддержке.

17 июля в Эпсом приехал Смитерс. Бердслей попросил Леонарда засвидетельствовать его завещание. Все свое имущество он оставлял Мэйбл.

Стоит ли удивляться тому, что на следующих работах виден отпечаток его мрачного настроения? Тем не менее Обри закончил иллюстрации к «Лисистрате». Смитерс тут же поручил ему сделать рисунки для рождественского подарочного издания – он планировал как можно быстрее напечатать «Али-Бабу и сорок разбойников».

Бердслей начал с рисунка испуганного Али-Бабы, заблудившегося в темном лесу. И тут видны его страх и неуверенность в будущем. Между тем совсем недавно он планировал написать небольшую книгу и даже придумал название – «Застольные беседы». Бердслей взял в руки перо, но на бумаге появились не буквы, а линии. Так был создан прекрасный рисунок, который художник назвал «Смерть Пьеро». Давнее отождествление Обри самого себя с белым клоуном из Бергамо придавало всему этому зловещий смысл. Рисунок предназначался для четвертого номера «Савоя», и Бердслей пообещал дать в него еще две-три работы. Он гнал от себя мысли, что единственный его рисунок в журнале будет воспринят как эпитафия. Ничего другого Обри сделать не успел, и в конце июля «Савой» вышел вовсе без его иллюстраций. Правда, он сделал новую обложку, а Смитерс повторил на титуле рисунок «Пак на Пегасе».

Издателя между тем ждало новое испытание. В надежде на прибыли он объявил о том, что «Савой» будет выходить ежемесячно, а У. Г. Смит, контролировавший все газетные киоски на железнодорожных вокзалах и имевший огромное влияние на книжную торговлю в целом, поставил редакцию в известность, что следующие выпуски журнала заказывать не будет. Саймонс поспешил в его офис, чтобы выяснить, чем обусловлено такое решение. Смит заявил, что, по общему мнению, распространение их издания наносит вред его репутации, в основном из-за того, что может быть расценено как пропаганда работ мистера Бердслея. Саймонс возразил – участие художника в третьем номере было минимальным, а в четвертом его работ не оказалось вовсе. Наряду с этим он сказал, что Бердслей рисует не первый год, его манеру все знают и многие находят спорной, но компрометировать издателей и уж тем более книготорговцев его творчество не может. Он попросил показать те рисунки, которые так возмутили всех. Сотрудник компании принес экземпляр «Савоя» и показал иллюстрацию, которую они считают особенно непристойной. Это был рисунок… Уильяма Блейка, одна из четырех иллюстраций для статьи Йейтса «Блейк как иллюстратор Данте». На ней был изображен обнаженный гигант Антей, встречающий Вергилия и Данте на берегу Коцита – адской реки плача и стенаний.

Саймонс вежливо указал на ошибку и заметил, что Блейк был очень одухотворенным художником. Смит извиняться не стал, но сказал, что может пересмотреть свое решение, если вопреки их ожиданиям «Савой» будет иметь большие продажи. Конечно, этого не произошло. Без поддержки его книготорговой сети продажи резко пошли вниз. Тираж пришлось сократить до 2400 экземпляров [10].

Между тем, хотя врачи считали, что состояние Бердслея несколько улучшилось, у него возобновились горловые кровотечения. Настроение у Обри было ужасное, и в конце июля стали обсуждать очередную смену обстановки. Врачи рекомендовали Дьеп, но Бердслей отказался ехать во Францию. Он снова заговорил о Брайтоне, но выбор медиков пал на Боскомб в окрестностях Борнмута в графстве Дорсет. Мэйбл бросила все дела и поехала на южное побережье, чтобы найти в городе удобное жилье для брата и матери. Элен сказала, что поедет с сыном и станет ухаживать за ним.

Обри сообщил о предполагаемом переезде Раффаловичу. Андре и Джон Грей проводили лето в Уэйбридже около Эпсома. Они надеялись, что к ним присоединится и Обри, но этому помешала его болезнь. Бердслей не говорил Раффаловичу, что взялся иллюстрировать «Лисистрату», опасаясь его неодобрения. Конечно, Андре обо всем узнал, но после этого он лишь осведомился, к какой именно пьесе были созданы иллюстрации – к Аристофану или современному французскому варианту Мориса Доннэ.

Надо сказать, что Бердслей находился в своем роде между двух огней. Речь идет о его отношениях с Раффаловичем и со Смитерсом. Обри предпринял попытку повлиять на Леонарда, чтобы тот опубликовал роман Раффаловича «В поисках себя», но она не увенчалась успехом. С тех пор он преувеличивал благочестивость Раффаловича в глазах Смитерса и приуменьшал деловую хватку Смитерса перед Раффаловичем, а также то, как важно для него сотрудничество с издателем.

Интерес Обри к «Али-Бабе» после возвращения из Эпсома прошел. Он заявил, что, как только соберется с силами, начнет делать рисунки к одной из сатир Ювенала – «Против пороков женщин». Это был отложенный проект – последним опубликованным в «Желтой книге» рисунком стал фронтиспис, подготовленный для переиздания сочинений этого римского поэта. Смитерс тоже проявлял интерес к авторам той эпохи. В 1894 году он издал оды Катулла и анонсировал в них публикацию сочинений Ювенала. Пришло время претворить этот замысел в жизнь. Бердслей, воодушевившись, взялся не только

проиллюстрировать, но и перевести римского сатирика.

Сам Обри всегда противился тому, чтобы его творения – не важно, рисунки это были или литературные произведения, – считали сатирическими. Тем не менее, взявшись за данный проект, он должен был иметь дело с текстами величайшего сатирика Античности.

Отношения Бердслея к женщинам не предполагало у него желания обличать их в каких-либо пороках и уж тем более бичевать за них. Он очень любил мать. Его лучшим и самым верным другом была сестра. Восхищение интеллектом Ады Леверсон Обри высказывал повсеместно. Другими словами, перед тем как иллюстрировать сатиру Ювенала, римлянина еще предстояло понять.

Стоит ли удивляться тому, что на одном из первых рисунков Бердслея была изображена не женщина, а Бафилл – греческий мим, чьи выступления, согласно Ювеналу, приводили римских матрон в исступление? Этот актер разработал начальные формы пантомимы, занявшей место исчезающей трагедии, как особого вида искусства. Бафилл, соперником которого был Пилад – мастер патетического и трагического танца, у декадентов конца XIX века являлся культовой фигурой. Жан Лоррейн написал о нем гомоэротическую поэму, а У. Г. Маллок в своей сатире «Новая республика» и вовсе заявил, что для современной эстетической школы юность Бафилла более важна, чем зрелость Наполеона. С учетом того, что Наполеон являлся одним из любимых героев Смитерса, возникает искушение истолковать этот сюжет как еще один вызов издателя и иллюстратора викторианскому обществу.

Вместе с тем существует и менее экстравагантное объяснение. Бердслей изобразил Бафилла в роли Леды, как, собственно, и было сказано у Ювенала. Образ танцующего юноши, изображающего женщину, должен был обладать особой привлекательностью для Джерома Поллитта, в конце концов и купившего этот рисунок [11].

В середине августа Обри и Элен переехали в Боскомб. Мэйбл сняла для них комнаты в пансионе, расположенном недалеко от моря. С балконов открывался вид на набережную и на причал. Бердслей был доволен.

Новое жилье ему тоже понравилось: кроме спальни он получил очаровательную гостиную и студию, также с видом на море. Из Лондона Бердслеи привезли часть мебели, включая две чиппендейловские кушетки. Мебель этого стиля, сделанную из красного дерева, отличают сочетание рациональности форм, ясности структуры предмета с изяществом линий и

прихотливостью, что было близко Бердслею как художнику. Он очень любил эти кушетки. Стены Обри украсил репродукциями картин Ватто, Патера и Ланкре – художников, вдохновлявших его в то время. На столе в студии стояли два его любимых бронзовых подсвечника в стиле ампир. Бердслею было здесь комфортно, и он сразу приступил к работе.

Сам Боскомб показался Обри странным, но неинтересным местом. Его радовало общество матери и сестры – Мэйбл оставалась с ними еще целый месяц[116].

Скоро в Боскомб на несколько дней приехал Смитерс. Задерживаться Леонард не мог: его магазин переезжал с Эйрондел-стрит в Берлингтонскую аркаду – модный торговый пассаж, одновременно являющийся местом заседаний Королевской академии искусств.

Бердслей опять впал в тоску: местный врач оценил его состояние как неважное. Обри действительно страдал от постоянного кашля. В то время причины туберкулеза не были известны, а методы его лечения нам сейчас трудно признать научными. Каждый следующий доктор, приглашенный к такому пациенту, как правило, ставил под сомнение все предыдущие предписания и назначал собственную терапию. Эскулап из Боскомба не стал исключением. Предписанное им лечение подразумевало целый набор новых мер и должно было длиться несколько месяцев. Вместе с тем его прогноз нельзя было назвать оптимистичным. Уже во время первой консультации врач ясно дал понять, что беду вряд ли удастся предотвратить.

Возможно, ощущение того, что она действительно неотвратима, побудило Смитерса предложить Бердслею издать его лучшие работы отдельным альбомом. Даже если это так, в следующие недели сие поддерживало его дух гораздо больше, чем морской воздух. К Обри вернулась энергия, и его письма были полны планов и мыслей, касающихся альбома. Он рассылал письма всем издателям и частным лицам, чтобы получить права на публикацию приобретенных ими работ. Было решено, что к Денту и Лейну за таким разрешением обратится лично Мэйбл. Бердслей лихорадочно обдумывал, какие рисунки следует включить в альбом, не забывая об афишах. В итоге он отобрал 50 своих работ. Наряду с этим Обри попросил Валланса составить их полный список – его предполагалось опубликовать как приложение. Бердслей пожелал, чтобы в альбоме было и несколько его портретов.

Возможно, причиной поездки Обри в Лондон в конце августа стало желание получить разрешение на воспроизведение уже публиковавшихся рисунков. В первой же редакции его спросили о

здоровье. «На моем пороге стоит смерть, – спокойно ответил Бердслей. – Но это не имеет значения». Потом он посмотрел на свой рисунок, висевший на стене, и воскликнул: «Как хорошо! Как замечательно! Я молодец!»

Эта поездка лишила Обри последних сил… Его отвезли в Боскомб, и он целый месяц оставался в своей спальне [12].

Рецидив был острым. Все, кто видел художника в то время, задавали себе вопрос, сколько ему еще отпущено. Он и сам начал сомневаться в том, что переживет зиму. Но, даже лежа в постели, Бердслей продолжал руководить составлением и подготовкой своего альбома, который получил рабочее название «50 рисунков». Друзья поспешили помочь ему. Дент предлагал любое содействие. Пеннелл, Бирбом и Клара Сэвил Кларк были готовы предоставить для подготовки фотоформ работы, которые они приобрели. Лейн дал разрешение на воспроизведение трех иллюстраций к «Саломее». Заупрямился и отказался уступить права на публикацию своих рисунков лишь один человек – Чарлз Хольм из *The Studio*. Бердслея это возмутило, и он сказал, что перерисует как минимум один из них. Несмотря на плохое самочувствие, он продолжал работать. От Смитерса еженедельно приходили чеки, и Обри старался, чтобы это была оплата, а не просто денежная помощь. Он создал композицию для обложки мемуаров придворного парикмахера французской королевы Марии-Антуанетты и фронтиспис для сборника рассказов Винсента О'Салливана, но самое главное – начал делать рисунки для следующего номера «Савоя».

Нельзя не отметить очевидное: хотя все это совпало с периодом нервного перенапряжения и физической немощи – многие рисунки, возможно, Бердслей делал, лежа в постели, они были прекрасны. Сам Обри остался очень доволен наброском, на котором обнаженная женщина протягивала руки к подносу с книгами, который ей принес слуга-карлик. Он называл данную работу показательным примером того, что его техника в последнее время существенно улучшилась, и указывал на это тем, кто считал лучшими его ранние рисунки.

Бердслей решил сделать подарок Денту, который позволил опубликовать в альбоме рисунки из выпущенных им изданий и из «Желтой книги». Он создал композицию «Возвращение Тангейзера на гору Венеры», переработав рисунок 1891 года, которым восхищался издатель. Дента такой поступок не оставил равнодушным. «Меня очень тронул этот прекраснейший рисунок, – писал он Элен Бердслей. – Боже, сохрани жизнь вашему мальчику!»

Под влиянием всего этого Дент решил предложить Бердслею

проиллюстрировать «Путь паломника» Джона Беньяна – аллегорическое повествование о тернистом пути через болото отчаяния, долину тени смерти, ярмарку тщеславия и другие места, по которому следует герой повествования Кристиан (христианин), направляющийся в Небесный град. Издатель отправил художнику письмо. «Не отказывайтесь сразу! Возьмите книгу и прочитайте ее. Вы знаете, что такое настоящее страдание… Я считаю, что, если вы сможете сделать иллюстрации к “Пути паломника”, эта работа станет для вас вечным памятником». Книгу Обри приобрел, но нет никаких свидетельств, что он ее прочитал, а тем более начал иллюстрировать.

Рисунок для Дента был не единственным подарком, который сделал той осенью Бердслей. Уильяму Ротенштейну и Глисону Уайту он подарил композицию на титул их ежегодного альманаха *The Pageant*, лорду Карнарвону – виньетку для каталога его библиотеки, а *The Parade* – так называемый свиток.

Смитерс не одобрял такую щедрость. Ему было жалко не столько самих работ, сколько времени, потраченного на них Бердслеем. Все понимали, что его остается катастрофически мало. Обри мог бы потратить это время на него… Впрочем, в разговоре с Фредериком Эвансом Леонард цинично отметил, что после смерти Бердслея цены на его работы вырастут до небес. Когда художник вознамерился нарисовать новый плакат для Анвина, Смитерс напомнил ему, что не надо пренебрегать своими прямыми обязанностями. Пора вернуться к Ювеналу. Его побуждал к действию двойной успех «Похищения локона» и «Лисистраты», но Бердслею оказалось трудно сосредоточиться на третьей большой книге.

Обри приступил к «Сатирам», не имея четкого плана работы. Он сделал пять иллюстраций (по два рисунка Бафилла и Мессалины и композицию, которую назвал «Подсматривающий, или Нетерпеливый прелюбодей»), а также еще один фронтиспис. На этом интерес Бердслея к римлянину иссяк. Сатиры Ювенала присоединились к списку незавершенных работ, включавшему «Историю Венеры и Тангейзера», «Застольные беседы», «Али-Бабу» и «Секрет Нарцисса». Тем не менее Обри говорил, что обязательно к ним вернется.

Им завладела новая мысль. В свое время Бердслей включил в рукопись «Истории Венеры…» краткое описание «Золота Рейна», и сейчас решил развить эту тему, но отдельно. Нужно сделать иллюстрированный пересказ сюжета оперы Вагнера. Это будет первый том новой серии. Смитерс, воодушевленный тем, что Бердслей загорелся этой идеей, одобрил его план [13].

Пришли новости о «Савое» – радоваться было нечему. Первоначальный всплеск интереса к журналу сошел на нет. Продажи начали падать. Смитерс решил переплести нераспроданные экземпляры первых номеров и реализовать их в виде книг. Участие Бердслея в этой работе было минимальным – ему предстояло сделать только новую обложку для каждого выпуска. Рисунок «Женщина в белом», опубликованный в номере, вышедшем в сентябре, Обри создал еще в 1894 году под впечатлением работ Фредерика Эванса, а «Смерть Пьеро» включили в следующий номер.

Бердслей снова предложил опубликовать в «Савое» стихи Грея, но, судя по всему, редакторский контроль над «художественной» частью журнала он утратил. Рисунки Хортона продолжали в нем появляться, но Саймонс все громче говорил о традициях. На страницах «Савоя» стало больше экслибрисов XVIII века, рисунков Россетти и иллюстраций Блейка. Особого упоминания заслуживает появление в октябрьском номере карикатуры Фила Мэя. Этот художник соперничал с Бердслеем как выдающийся рисовальщик того времени. Реалии у него были другие – комические и «помойные», далекие от дендистского эстетизма Бердслея, как небо от земли, но при этом оба пользовались схожими приемами, адаптируя японскую технику рисования к современным вкусам. Стиль у каждого был личный, неповторимый. У Бердслея и Мэя имелись общие друзья – Брэндон Томас, Дуглас Слейден и Уильям Ротенштейн, но свидетельств того, что они встречались друг с другом, практически нет. Известно, что Мэй восхищался подарочным изданием «Похищения локона».

Бердслей посчитал, что карикатура Мэя в «Савое» выглядит очень неуместно. Так или иначе, Смитерс был вынужден объявить, что с января выпуск журнала будет прекращен.

В литературных и художественных кругах Лондона к краху «Савоя» отнеслись по-разному. Хьюберт Кракенторп убеждал Гранта Ричардса приобрести права на название и стать его новым редактором. «Савой» сможет возродиться из пепла, порвав с традицией Бердслея. У него отличные шансы на успех. Йейтс неохотно признал справедливость этого предположения. «Мы могли бы выжить, если бы журнал не ассоциировался с Обри», – писал он впоследствии. Справедливость сказанного подтвердилась самым неожиданным образом. Йейтс отправил в крупную ежедневную газету письмо, в котором пожаловался на интриги У. Г. Смита против журнала. Ему сказали, что опубликовано оно не будет, так как в нем речь идет и о Бердслее.

Их редактор взял за правило никогда не упоминать это имя.

Осенью 1896 года о Бердслее практически ничего не писали в прессе и мало говорили в салонах, но Смитерс не собирался опускать руки. Он решился на смелый шаг и бросил молчавшим перчатку. Правда, они посчитали сие вовсе не вызовом, а мерой экономии. Так или иначе, издатель заявил, что последний номер «Савоя» будет целиком состоять из произведений его художественного и литературного редактора.

Уязвленный почти полным отсутствием своих работ в предыдущих выпусках, хотя во многом этого было вызвано тем, что он тяжело болел, Бердслей загорелся идеей и объявил о намерении создать для восьмого номера «Савоя» несколько «убийственных» рисунков. При этом в ноябре он представил в редакцию свое третье поэтическое произведение. Обри не забыл, как пренебрежительно отнесся Саймонс к «Балладе о цирюльнике», и решил на сей раз снискать лавры переводчика. В данном литературном опыте – переводе 101-й оды Катулла – продолжилась тема прощания, которая тянется через работы Бердслея от «Смерти Пьеро» до «Возвращения Тангейзера»…

Впрочем, издатель и здесь был практичен. Дело в том, что оды Катулла, выпущенные им в 1894 году, перевел Ричард Бартон, и перевод нельзя было назвать удачным. Во всяком случае, так считали знатоки, в первую очередь такие, кто мог прочитать стихи древнеримского поэта на латыни. Смитерс и сам рискнул перевести Катулла, правда в прозе. Вот отрывок из его перевода.

> *«Через разные земли и многие воды, брат, я прибыл к твоей скорбной могиле, чтобы отдать тебе последние почести и тщетно воззвать к немому праху после того, как судьба разлучила нас. Ах, бедный мой брат, похищенный злой судьбой!*
>
> *Эти дары, по обычаю предков, я возложу на твою могилу. Прими их, омытые моими слезами, прости меня, брат, и прощай навсегда!»*

Бердслей смог мастерски облечь это в стихотворную форму.

> *Брат, через много племен, через много морей переехав,*
> *Прибыл я, скорбный, свершить поминовенья обряд,*
> *Этим последним тебя одарить приношением смерти*
> *И безответно, увы, к праху немому воззвать,*

*Раз уж тебя самого судьба похитила злая, —*
*Бедный, коль на беду отнят ты был у меня!*
*Ныне же, как нам отцов завещал древний обычай,*
*Скорбный обряд совершу, – вот на могилу дары;*
*Пали росою на них изобильные братнины слезы.*
*Их ты прими – и навек, брат мой, привет и прости!*[117]

Дар Бердслея как художника неоспорим, но и его поэтические способности трудно ставить под сомнение. Сам Обри был доволен результатом, как и Смитерс. А Грея, по словам издателя, перевод просто восхитил [14].

Ода, как и иллюстрация, сделанная к ней, дали Обри чувство удовлетворения и успеха. Между тем многое другое его тяготило. Парное молоко, солнце и воздух Боскомба никак не сказались на состоянии его здоровья. Он постоянно кашлял. Было несколько кровотечений. Дождливая погода и туманы не способствовали улучшению его самочувствия. Обсуждались планы переезда на юг Франции, но, несмотря на то, что такую перемену климата все считали необходимой, мать, сестра и друзья опасались, что у Обри не хватит сил на путешествие. Возникли и некоторые финансовые затруднения: мистер Деман, у которого одолжили денег в Брюсселе, требовал вернуть их поскорее, а модный портной Доре грозился подать в суд – у него имелся крупный неоплаченный счет. И наконец, словно всего этого было недостаточно, застопорились планы издания альбома «50 рисунков».

В начале октября кто-то из друзей (возможно, Поллитт) приехал к Бердслею на неделю погостить. Общество товарища благотворно подействовало на Обри. Его настроение, несмотря на непогоду, бушевавшую в Лондоне, ненадолго прояснилось. Были наконец подобраны «убийственные» рисунки для последнего номера «Савоя» – на это ушло больше времени, чем он предполагал. Основную часть подборки составляла серия виньеток, буквиц и декоративных линий, отделяющих текст, для «Золота Рейна», а также рисунки богини судьбы Эрды, русалок Воглинды, Вельгунды и Флосхильды, Альбериха – короля карликов-нибелунгов, обитателей земных недр, и дев-воительниц. Образ пышногрудой Эрды был наиболее откровенным, а Альбериха – самым глубоким по замыслу.

Бердслей и раньше говорил, что ощущает тесную связь с вагнеровскими персонажами – с Тангейзером или тем же богом огня Логе из «Золота Рейна», но имя Альберих было

оригинальной немецкой формой имени Обри. Художник не мог остаться равнодушным к судьбе своего тезки, который ради власти отказался от любви. Бердслей наделил Альбериха носом, очень похожим на его собственный. Обри изобразил карлика после того, как Вотан и Логе обманом лишили Альбериха шапки-невидимки. Они согласились отпустить его при условии, что получат взамен все золото нибелунгов. У Альбериха осталось волшебное кольцо, и он, рассчитывая воспользоваться им, дал согласие. По его приказу нибелунги принесли сокровище, но Вотан потребовал и кольцо. Альберих отказался отдать его, и Вотан отобрал кольцо силой. Альбериха отпустили. Уходя, он проклял кольцо и тех, кто будет им владеть. Карлик на рисунке Обри в ярости, но он бессилен. Образ не подразумевает буквальной интерпретации, но намек на бедственное положение художника ясен: Бердслей многим пожертвовал для того, чтобы его гений признали, а теперь болезнь все громче заявляла о том, что придется отдать и самое дорогое – жизнь. Трудно удержаться от проклятий…

Кроме иллюстраций к «Золоту Рейна» Бердслей взял карикатуры на Мендельсона и Вебера из «Застольных бесед», но были и новые работы. Вагнеровская тема возродилась в изящном рисунке «Репетиция “Тристана и Изольды”» – одной из ряда иллюстраций, вдохновленных великой музыкой. Он также изобразил известных литературных героев – мольеровского Дон Жуана, виконта де Вальмона из «Опасных связей» и, что нельзя не признать провокацией, повесу и распутника, которому удавалось усыплять бдительность мужей, выдавая себя за евнуха, из «Деревенской жены» Уичерли. Был также рисунок, названный «Et in Arcadia Ego»[118], своеобразно пародирующий картину «Аркадские пастухи» французского живописца XVII века Никола Пуссена, однако вместо привычного пастушка здесь мы видим немолодого денди, чей щеголеватый наряд и изогнутый силуэт усиливают комизм ситуации. Есть мнение, что этот рисунок задумывался как дружеская насмешка над новым адресом фирмы Смитерса и им самим.

Тем не менее Бердслея одолевали мрачные мысли. Он впал в депрессию. Пробиться через его угрюмое молчание не могли даже мать и сестра. Элен в конце концов купила канареек, чтобы тишина в доме не была такой гнетущей. Птицы радовали ее и даже немного отвлекли Обри. Во всяком случае, так он писал Смитерсу [15].

В конце октября после короткой ремиссии у Обри случилось повторное горловое кровотечение. Он попытался скрыть это от матери. Бердслей не хотел тревожить ее и сестру. У Мэйбл снова

был ангажемент, и труппа собиралась ехать на гастроли в США. Обри боялся, что она откажется от такой удачи, если посчитает его состояние угрожающим.

Приступ, как и необходимость скрывать его от родных и друзей, отняли у него последние силы. Элен, измученная тем, что сын замкнулся в себе, и напуганная его мертвенной бледностью, решила, что кроме всего прочего Обри беспокоится о деньгах. Вдруг Смитерс откажется от еженедельных выплат? О ее тревогах узнал Роберт Росс и тут же предложил свою помощь.

Мэйбл не знала худшего, но и того, что было ей известно, хватало для беспокойства. Со своей стороны, она старалась сделать все, что могла, чтобы настроение брата улучшилось. Возможно, по ее просьбе Раффалович стал чаще писать Обри. Вместе с письмами Бердслей получал и небольшие знаки внимания – цветы и шоколад. Андре попросил Обри назвать книги, которые ему могут понадобиться для работы, или те, которые он просто хочет иметь.

«Альберих», рисунок из задуманной серии «Золото Рейна» (1896)

В посланиях Раффаловича стала все громче звучать «церковная» нота: он хотел, чтобы Обри познакомился со священниками храма в Боскомбе, и брался поспособствовать этому. Миссия Андре увенчалась успехом. В начале ноября Бердслея навестил отец Шарль де Лапостур. В письме к Андре Обри назвал его очаровательным и симпатичным человеком. Этот визит оказался первым, и последним, – вскоре священник уехал из Боскомба, но теперь разговоры на религиозные темы Обри вел с приехавшим в Боскомб Винсентом О'Салливаном – тот поселился по соседству.

Дела Смитерса шли на лад. По словам издателя, он совершил очень удачную сделку в Америке. Видимо, это действительно было так, потому что Леонард решил купить особняк на Бедфорд-сквер. Эта новость порадовала Бердслея. Раз у Смитерса все хорошо, и он может рассчитывать на регулярные выплаты.

Итак, для «Савоя» были выбраны последние рисунки. Как ни скверно чувствовал себя Бердслей, творческая пустота ему претила. Издатель тоже понимал, что без дела Обри просто не сможет. Нужно было определить, каким станет следующий проект. Бердслей отклонил предложение сделать обложку для повести Бальзака «Златоокая девушка», проиллюстрированной Кондером. Их отношения – как личные, так и творческие – в то время препятствовали любому сотрудничеству. Произведения Йейтса Обри заинтересовали больше. Поэт ставил в вину художнику крушение «Савоя», но продолжал восхищаться его работами. Йейтс воспользовался его афишей для театра «Авеню» как основой для фронтисписа к своей драме в стихах «Страна, желанная сердцу» и хотел, чтобы Бердслей сделал рисунки к «Сумрачным водам» – произведению, которое он недавно закончил. Обри это предложение обрадовало, но он обдумывал и другие проекты. Между делом Бердслей решил проиллюстрировать дешевое издание переводов Джона Драйдена – «Метаморфозы» Овидия – и тут же начал работу над первым рисунком, изобразив Аполлона и Дафну. Потом он загорелся другой идеей – Госсе предложил проиллюстрировать «Пути мира», но тут вмешался Смитерс. Издатель решил напечатать в серии «Библиотека Пьеро» стихотворную пьесу Эрнеста Кристофера Доусона «Пьеро минуты». В графике Бердслея этот персонаж и раньше представал в странном окружении, а на заставке для книги Доусона он вообще не имеет ничего общего с

традициями стиля, в котором изображался. Всего Обри сделал пять иллюстраций, отложив в сторону все остальное. Возможно, его вдохновило и то, что в пьесе Доусона «Лунная дева» вскоре должна была сыграть Мэйбл [16].

Элен поехала в Лондон, чтобы проводить дочь в Америку. Обри остался один. Он радовался прекрасной погоде – осень действительно была теплой и потрясающе красивой и в то же время задавал себе вопрос, суждено ли ему дождаться возвращения сестры. Обри чувствовал себя немного получше и даже стал гулять по набережной. В пансион приехали несколько человек, проводящих здесь не первую зиму, и атмосфера оживилась. «Здесь меня все обожают», – с мальчишеским простодушием писал Бердслей Смитерсу. У него сложились хорошие отношения с миссис Тоул, дочерью сэра Генри Тейлора, видного государственного чиновника викторианской эпохи. Она много рассказывала Обри о «великих викторианцах», обещала свозить его в Шелли-парк, познакомить с леди Шелли – женой племянника поэта и дать возможность увидеть книги и вещи великого романтика.

Бердслей закончил рисунки к пьесе Доусона и объявил, что готов приступить к более существенной работе. Возвращаться к отложенным планам он не захотел и обратился за советом к Раффаловичу и Грею. Друзья прислали Обри целый список, включающий в себя «Историю одной гречанки» Антуана Прево, первый роман Стендаля «Арманс», над которым он работал в январе – октябре 1826 года (впервые роман был издан в августе 1827-го, а второе издание вышло после смерти автора в 1853 году) и автобиографический роман Бенжамена Констана «Адольф», принесший ему мировую славу. Больше всего Бердслея заинтересовал Констан, но сначала он решил сделать рисунки к «Опасным связям» Шодерло де Лакло.

После того как в «Савое» был опубликован «Виконт де Вальмон», Обри перечитал роман и стал обдумывать другие иллюстрации к этому произведению. Он хотел попробовать то, что в душе уже назвал техникой полутонов, – нечто радикально отличающееся от четких линий «Лисистраты» и точек «Пьеро минуты». Бердслей недавно открыл для себя Пьера Поля Прюдона, французского живописца и графика времен революции и Первой империи, и теперь хотел воспроизвести его манеру в своих рисунках, отодвинув декоративные элементы, преобладавшие в его последних работах, на задний план.

Эта идея очень понравилась Смитерсу. Он поручил Доусону перевести книгу. Бердслей сказал, что сделает серию декоративных буквиц и 10 полосных иллюстраций, однако,

несмотря на первоначальный энтузиазм, работать так и не начал. По словам Обри, ему приходилось ждать перевод, чтобы понять, какие буквицы понадобятся. Почему нельзя было делать большие рисунки, – тайна. Скорее всего, понимая, как мало у него остается времени, Бердслей был готов схватиться за все сразу. Он начал рисунок к пьесе Йейтса, но тот тоже не был завершен [17].

Приближалась зима. Обри охватила смутная тоска. Кровотечения прекратились, но он страдал от зубной боли и невралгии. Бердслей никого не хотел видеть. Исключение он делал только для самых близких друзей. Обри пригласил в Боскомб Росса и пожаловался в письме: «Я превратился в бледную тень веселого бездельника эпохи рококо, которым был когда-то». Роберт приехал, но уныние Обри не рассеялось. Зубы его совсем замучили. Как только Росс вернулся в Лондон, Бердслей настоял на том, чтобы удалить больной зуб, оказавшийся «настоящей скалой», как он написал впоследствии Раффаловичу. Обри опасался, что этим дело не ограничится, и стал исправно посещать дантиста. Тем не менее он не оставлял надежду вернуться в столицу.

Утром 10 декабря Бердслей вместе с матерью отправился на прогулку. Они дошли почти до вершины холма, который вел к тропинке на утесах, и тут Обри закашлялся. На платке, который сын прижимал к губам, Элен увидела пятна крови. Они кое-как доплелись до маленького летнего домика у подножия холма, где был питьевой фонтанчик. Впоследствии Элен рассказывала Россу, что кровотечение оказалось очень сильным. Обри выпил немного холодной воды, и кровь остановилась. Мимо проходили пожилые мужчина и женщина. Элен попросила их присмотреть за ее сыном, а сама пошла искать инвалидную коляску. Бердслея перевезли в Пайр-Вью и уложили в постель. Он долго лежал неподвижно, только дрожал всем телом, но в конце концов погрузился в сон.

Этот приступ и последовавшие за ним (кровотечения с перерывами продолжались почти целую неделю) вверг Элен в панику. Теперь, когда Мэйбл уехала, а Роберт Росс находился в Лондоне, она почувствовала, как они с сыном одиноки и уязвимы. Возможно, Обри ощущал ее страх, но что он мог сделать? Разве что написать Смитерсу и заказать ему рождественский подарок для матери.

Сам Бердслей пытался уверить себя в том, что ничего страшного не происходит. В том же самом письме он делился со Смитерсом следующими соображениями: «Все произошедшее с нами показалось мне подходящим сюжетом для картины.

Настоящей, большой картины». Обри ни в коем случае не хотел снова погрузиться в депрессию – теперь для него это состояние было сродни преступлению. По словам Бердслея, он разгонял тоску прилежной работой, хотя эта работа была в основном умственной. Вероятно, Обри обдумывал композиции для «Опасных связей», но не создал ни одного рисунка. Он не рисовал, но много читал. Это способствовало улучшению его настроения и побуждало высказать свою точку зрения. В частности, Бердслей заявил матери, что в «Риме» Эмиля Золя из цикла «Три города» есть весьма нелепые пассажи о Боттичелли. Его порадовало подарочное издание «Карикатур на 25 джентльменов» Бирбома. «Разумеется, – написал Обри в благодарственном письме, – больше всего мне нравится собственный портрет». Другой приятной неожиданностью стало зимнее солнце, а будоражащей новостью – слабое землетрясение (благодатная тема для разговоров за завтраком). Радовали подарки Раффаловича, длинные письма Мэйбл и визит Пеннеллов, которые проводили Рождество в Борнмуте.

Наконец были доставлены сигнальные экземпляры альбома «50 рисунков Обри Бердслея» (кстати, Обри посвятил его Пеннеллу). Он замаскировал свое наслаждение сетованиями на только ему видимые изъяны в оформлении, сказав, что они вызваны совершенно недостойной спешкой при подготовке.

Отметим, что в ноябрьском выпуске *Magazine of Art* была напечатана статья Маргарет Эрмор «Обри Бердслей и декаденты», с опозданием подтверждавшая его положение ведущего представителя художественного движения, почти прекратившего свое существование. По утверждению Эрмор, в рисунках Бердслея наиболее полно выражалось все типичное для декаданса: презрение к классической традиции живописи, нормам морали и этики, холодный взгляд на жизнь как таковую и при этом блестящее мастерство ее изображения. По ее мнению, Бердслей мог, не погрешив против истины, сказать: «L'art décadent, c'est moi»[119]. Причины этой «болезни», как считала критик *Magazine of Art*, заключались в том, что он оказался подвержен тлетворным веяниям, пришедшим в их высоконравственное отечество с другой стороны Ла-Манша. Тем не менее Эрмор была готова признать, что в последнее время появились некоторые основания для оптимизма. Работы Бердслея для «Желтой книги» были лихорадочно порочны и приторно гнусны (!), но в иллюстрациях к «Похищению локона» Поупа и рисунках, сделанных для «Савоя», видны признаки «выздоровления» их автора. К сожалению, сей вердикт не остановил агонию журнала в розовой обложке[120].

Последние работы Бердслея, особенно его иллюстрации к

либретто опер Вагнера, опять вызвали возмущение. Обозреватель из *Academy* назвал их чудовищными. «Нет никакой причины, по которой мистер Бердслей не должен был создавать такой рисунок, как нечто под названием “Эрда”, коль скоро это ему угодно, – писал он. – Но у редактора журнала, называющего себя художественным, есть все основания для отказа в публикации». Даже Макс Бирбом сожалел, что его друг опять пытается шокировать публику. «Художник не должен делать этого просто из озорства», – написал он [18].

В целом критические выпады оставили Бердслея равнодушным, но статья в *Magazine of Art* его задела. Обри писал Раффаловичу, что журнал должен извиниться за нее перед ним и его друзьями. Тем не менее, несмотря на заявления о неприязни к самому определению «декадент», он продолжал время от времени демонстрировать декадентские манеры.

В это время и началась рекламная кампания для популяризации альбома «50 рисунков Обри Бердслея». Ее частью стало интервью художника *The Idler*, появившееся в марте 1897 года[121]. Он снова надел свою маску. Избегая самого термина, Обри провозглашал соответствующие лозунги. Он восхвалял искусственность и говорил о красоте безобразия. Поза была намеренно провокационной: Бердслей признавал, что может рисовать лишь при искусственном свете – если ему хочется работать днем, то приходится задергивать шторы и зажигать свечи.

Он не стал ограничивать свои комментарии изобразительным искусством. Обри признался, что в равной мере любит хорошие книги, хорошую мебель и хороший кларет. Он высокомерно посоветовал журналисту попробовать «Шато-Латур» урожая 1865 года. Это был вызов не только представителям буржуазии, но и аристократам. Или Бердслей строил собственные планы на будущее, хотя оно представлялось более чем неопределенным?

Интервьюер попросил его назвать своих любимых авторов. Художник не думал ни минуты и сказал: «Бальзак, Вольтер и Бердслей». Он, правда, добавил, что сейчас читает много богословских сочинений. Свои работы Обри обсуждать не стал, заметив только одно: «Разумеется, у меня есть цель. Это гротеск. Если я не вижу гротеска, то я не вижу ничего. При этом я всегда делал свои зарисовки, как говорится, ради забавы… Я забавлял себя работой, и, если это забавляло публику, тем лучше для меня». О своем нынешнем физическом состоянии Бердслей сказал следующее: «Это большое счастье – даже будучи на пороге смерти, заниматься тем, что тебе больше всего нравится. Не знаю,

сколько мне еще отпущено, но скажу откровенно: быть рабом своих легких и дышать на берегу моря и в сосновом лесу в надежде продлить бренное существование, мне кажется просто глупым».

Конечно, это была бравада. Мир Бердслея раскололся надвое: то, что уже было, и то, чему он еще мог стать свидетелем. Приближение Рождества сделало эту трещину еще глубже. Обри писал Раффаловичу: «Как жаль, что этот замечательный праздник в своем общественном и коммерческом аспекте почти для всех становится неприятным временем», а в письме Смитерсу раздраженно восклицал: «О боги! Что за несносный праздник это Рождество!» Тем не менее Бердслей расстроился, что не может посетить торжественную полуночную мессу. Как хорошо было бы прослушать ее в Бромптонской оратории…

Рождество в Пайр-Вью прошло очень трогательно. Перед завтраком Обри увидел около своего прибора множество маленьких подарков – его поздравили соседи по пансиону. Грей прислал ему пятитомник Уолтера Лендора «Воображаемые разговоры» – произведение, содержащее свыше 150 диалогов между людьми всех эпох на исторические, общественно-политические и литературные темы, выпущенный издательством *Vale Press*. Госсе написал письмо, полное похвал за прекрасную работу, проделанную в 1896 году, и заверений о его гарантированном месте в истории живописи XIX века. Раффалович прислал книгу воспоминаний о Ватто и некий «благородный» подарок – скорее всего, денежный чек. В дальнейшем Андре присылал их регулярно.

Обри был слишком слаб, чтобы присутствовать на церковной службе, но мать решила как-то компенсировать это. Элен подарила сыну несколько богословских трудов, в основном католических священников.

За рождественским обедом Обри почувствовал озноб. Ему пришлось покинуть общество и лечь в постель. К ночи лихорадка усилилась. По-видимому, это было началом очередного приступа. Болезнь достигла кульминации. Наутро решили собрать большой консилиум – нужно было обсудить дальнейшие действия и способы лечения. Так завершался год [19].

# Глава IX
# Смирение

«Возвращение Тангейзера на гору Венеры» (1896)

Прогноз оказался неблагоприятным. Состояние Бердслея ухудшалось и сильно тревожило врачей. Опять заговорили о переезде – надежда была только на климат. Сам Обри между тем надеялся, что у него всего лишь простуда, и не оставлял мысль о том, чтобы вернуться в Лондон. Врачи об этом не хотели даже слышать. В конце концов он согласился на новый пансион немного западнее Борнмута.

Несмотря на близость к Боскомбу, с точки зрения медиков,

это место имело неоспоримые преимущества перед соседним курортом. Он отличался необычно мягким климатом, и здесь выпадало меньше всего осадков в Англии. Роза ветров тоже была весьма благоприятной. Но больше всего врачи уповали на благотворные для здоровья, особенно если речь шла о больных туберкулезом, сосновые леса, благоухание которых наполняло здешний воздух. Город становился модным курортом и быстро развивался – здесь жили уже 38 тысяч человек, но лесные массивы это не затрагивало. Прекрасные сосны, многим из которых было больше 150 лет, делали местность похожей на южноевропейскую. Виды тут казались «вполне итальянскими».

Впрочем, переезд в царство сосен пришлось отложить, хотя он был полностью подготовлен, даже имелась договоренность об упаковке библиотеки Обри и ее хранении у местного книготорговца. 17 января произошло очередное кровотечение. Неделю жизнь Бердслея висела на волоске. Он был так слаб, что не мог встать с постели. В это время пришло письмо от Мэйбл – она задерживалась в США. Гастроли завершились, но ей предложила ангажемент театральная компания Ричарда Мэнсфилда. Этой несомненной удачей мисс Бердслей в последнюю очередь обязана актерскому таланту. Скорее свою роль сыграли ее личное обаяние и связи: коммерческим директором у Мэнсфилда служил Чарлз Кокран, старый друг Обри. Это известие вызвало у Обри тоскливые мысли: он боялся, что, когда Мэйбл вернется домой, его уже не будет в живых…

Не бывает худа без добра – новый страх придал Бердслею сил. Их хватило на то, чтобы в конце января они с матерью переехали в Борнмут и поселились недалеко от центра города, в пансионе на углу Эксетер-роуд и Террас-роуд, рядом с набережной, причалом, парком отдыха и ботаническим садом. Пансион назывался «Мюриэль», и Обри писал Грею: «Меня немного коробит название этого дома. Оно смущает меня так же, как школьника смущает его имя, если его зовут Эбенезер. Или Обри…» Впрочем, это было последней из их с матерью забот.

Новым врачом Обри стал доктор Харсент. Он был настроен пессимистично и сказал Элен, что ее сын вряд ли переживет зиму. Мальчик может умереть в любой день.

Недавний рецидив болезни эскулап связывал с климатом и географическим расположением Боскомба. По словам доктора, Пайр-Вью, открытый всем ветрам, очень неблагоприятен для больных чахоткой. Надо было сразу ехать к ним! Это заявление, на первый взгляд лишенное оснований, неожиданно подтвердилось: переезд действительно оказал благотворный эффект – сначала у Обри прошла депрессия, а потом он начал

поправляться. Доктор Харсент приободрился и даже стал говорить не только о будущей весне, но и о возможности возвращения своего пациента в Лондон. Такие разговоры для Обри были лучше любого лекарства.

Он возобновил переписку с друзьями и строил планы, где будет жить. Как обычно, Бердслей обратился за советом к Раффаловичу и Смитерсу. Что они порекомендуют – студию в Блумсбери, маленькую квартиру, где с ним могла бы жить Мэйбл, гостиницу или меблированные комнаты? Появилась и новая тема. Обри стал интересоваться недомоганиями своих друзей. Он живо обсуждал со Смитерсом его возможную подагру – издатель жаловался на суставные боли в руке [1].

В Боскомбе Бердслей старался устроиться максимально удобно. Он сделал себе маленькую студию. Элен с изумлением и радостью наблюдала за этими признаками интереса к жизни. На столе были разложены перья и карандаши, стояли пузырьки с тушью и чернилами. Особое место на нем заняла купленная недавно коробка с акварельными красками.

Первым опытом с новым материалом для Обри стал портрет Мадлен де Мопен – героини романа Теофиля Готье, молодой особы в мужском платье, именующей себя Теодором де Серанном и поставившей себе целью познать на собственном опыте психологию и образ жизни мужчин. Рисунок был выполнен в алых тонах. Кстати, у «Мадемуазель де Мопен» имелось знаменитое предисловие, состоящее из не опубликованных в свое время ответов Готье газете *Le Constitutionnel*, в которой ранее была подвергнута разгромной критике его статья о Франсуа Вийоне. В ответах автор бичевал ханжескую мораль современной ему Франции. В свое время роман шокировал читающую публику. Он поистине стал манифестом аморализма и концепции «искусство для искусства», подчеркивающей его автономную ценность и рассматривающей озабоченность моралью и реализмом как не имеющую отношения и даже вредную для художественных качеств произведения. Между тем Суинбёрн назвал роман своей золотой книгой, Бодлер высоко его ценил, а Уайльд везде возил с собой. Стоит ли удивляться, что Бердслей остановил на нем свой выбор, взяв в руки кисть?

Последнее обострение болезни вернуло Обри к мыслям о душе. Еще совсем недавно он относился к вопросам веры не просто как к чему-то отдельному от своего творчества, но даже как противостоящему ей и исключающему ее. В письме Грею о священниках-художниках, отце Себастьяне Гейтсе и отце Феликсе Филипине де Ривьере, он озадаченно восклицал: «С какими препятствиями, должно быть, сталкивались эти благочестивые

люди, когда занимались живописью!» Обри говорил, что завидует дворецкому Раффаловича, который собирался обратиться в католичество: «Образ жизни не ставит ему никаких препон в исповедании того, во что этот человек верит».

Бердслей отнюдь не был атеистом, но считал, что его «жизненная практика» (читай, его занятия живописью) налагает реальные ограничения на следование канонам веры, ее обрядовость. Разделение искусства и морали, которое провозгласили некоторые художники 90-х годов XIX столетия, в представлении Бердслея превратилось в противостояние между первым и второй. Фра Анджелико, Джона Баньяна – писателя и баптистского проповедника, Джованни Палестрину, более всего известного как автор церковной и духовной вокальной музыки, и многих других он примерами не считал. В дискуссиях на эту тему Бердслей как к великому образцу всех мыслителей и деятелей искусства обращался к Блезу Паскалю. Он был не только философом, но и математиком, механиком, физиком и литератором. Паскаль – классик французской литературы и при этом один из основателей математического анализа и теории вероятности, создатель первых образцов счетной техники, автор основного закона гидростатики. По словам Обри, этот титан первым понял, что для того, чтобы стать христианином, ученый должен пожертвовать своими талантами. Бердслей сформулировал собственное кредо столь жестко уже давно, но тем не менее не торопился воплощать его в жизнь. Принести в жертву свое искусство, пусть даже небесам, он не хотел или не мог.

Маловероятно, что с такой формулировкой согласился бы Раффалович. Он теперь был истовым католиком, но свои профессиональные интересы не оставил. Есть основания полагать, что Андре пытался убедить Обри в том, что одно другому не мешает.

В январе вышел в свет альбом «50 рисунков Обри Бердслея». Тираж издания составил 500 экземпляров, из них 50 были большого формата. Бердслей с нетерпением ждал отзывов. Они, как всегда, оказались диаметрально противоположными.

Бирбом написал восторженный обзор для *Tomorrow*. Он восхвалял уникальное разнообразие альбома. Халдейн Макфолл на страницах *St Paul's* дал в целом лестный, хотя и расплывчатый отзыв. Критик из *Athenaeum* заклеймил альбом, сказав, что рисунки можно назвать примечательными лишь из-за усилий, приложенных художником в поиске безобразия и уродства. Обозреватель из *Daily Telegraph* сожалел о том, что все они по-прежнему должны погружаться в атмосферу зловонных миазмов,

заражающих почти все, что создает этот, с позволения сказать, художник. На этом хор возмущенных затих. Критики устали говорить о том, что Бердслей не умеет рисовать, а сплетники нашли новые темы для обсуждения [2].

В конце февраля в Борнмут на несколько дней приехали Грей и Раффалович. Они знали, что врачи вынесли их другу страшный приговор, понимали, как Обри тяжело жить с этим, и полагали, что обрести утешение в такой ситуации можно лишь обратившись к Богу. Раффалович сразу после переезда Бердслея договорился с отцом Дэвидом Бирном, священником из церкви Священного Сердца, находившейся неподалеку, что тот будет навещать его товарища. Андре также позаботился о том, чтобы Обри с матерью ни в чем не знали нужды. Он уже не раз присылал Бердслею денежные чеки, а теперь сказал, что раз в 3 месяца будет выплачивать им 100 фунтов.

Определить их доходы и расходы в это время трудно. Ежедневная плата в борнмутских пансионах тогда составляла около восьми шиллингов на человека, то есть приблизительно шесть фунтов в неделю для двоих. Чеки от Смитерса поступали нерегулярно, и, возможно, поэтому в своих письмах издателю Бердслей часто упоминал о небольших, но насущных долгах. Участие Раффаловича избавило Обри от поиска средств к существованию, а его мать – от страха бедности. Смитерс, кстати, о решении Андре не знал.

Можно ли связать выплату содержания, назначенного Раффаловичем, с визитами отца Дэвида? Об этом сведений нет, но с интеллектуальной и эстетической точки зрения Римская католическая церковь была очень близка Бердслею. Он знал католические обряды и традиции. Дэвид Бирн, высокоученый человек, бывший адепт англиканской церкви, хорошо подходил на роль духовного наставника Обри. Во время их первой встречи священник подарил ему книгу о жизни святого Игнатия Лойолы, основателя ордена иезуитов, к которому и принадлежит отец Дэвид. Бердслей был этим очень тронут и написал Раффаловичу, что находит общество этого священника совершенно очаровательным, а их беседы весьма полезными для себя.

В Борнмуте, где пыталось справиться с болезнью множество людей, имелось несколько церквей, и между ними существовало определенное соперничество. Визиты Дэвида Бирна в «Мюриэль» не остались незамеченными, и Бердслею пришлось выслушать упреки священников-англиканцев. Но на пути к католичеству художника пока еще останавливали не они, а пресловутое служение искусству ради искусства.

В конце февраля о своем намерении ненадолго съездить в Борнмут заявил Джером Поллитт. Он продолжал купаться в отраженных лучах чужой славы. В то время о Поллитте говорили как о прототипе главного героя шуточной новеллы о жизни студентов-старшекурсников «Бейб, бакалавр искусств», написанной Э. Ф. Бенсоном. Более того, в новелле шла речь о его знакомстве с Бердслеем. Во всяком случае, упоминалось о том, что Бейб украсил свои комнаты несколькими иллюстрациями мистера Обри Бердслея из «Желтой книги». На другой странице он высказал желание выглядеть так, как если бы его нарисовал Бердслей. Обри сие позабавило – он принял все это как свидетельство долговечности своей славы. Художник согласился принять Поллитта. В письме Смитерсу он попросил издателя при встрече с Джеромом напомнить ему о том, какое важное место занимает в жизни человека живопись, и о насущных потребностях художника.

Поллитт в подобных намеках не нуждался. Он всегда был щедрым, но в тот раз, прибыв в Борнмут, между делом сказал, что так и не получил собственный экслибрис. Он заплатил Бердслею за эту работу еще в октябре 1895 года, но она пока не сделана… Обри сконфузился. На создание нового рисунка у него не было сил, поэтому он предложил компромисс. В альбоме «50 рисунков Обри Бердслея» есть замечательная композиция – женщина, выбирающая книгу на подносе, который держит в руках карлик. Рисунок называется «Экслибрис художника». Это можно поправить. Он знает, что Поллитт купил альбом, один из экземпляров большого формата, напечатанных на японской веленевой бумаге. Оригинал рисунка находится у Смитерса, но сейчас он вставит на репродукцию, на свободное место в верхней части, имя Поллитта и добавит шутливое замечание об «опечатке» на титульном листе. Джером сможет отнести исправленную иллюстрацию граверу и получить экслибрис уменьшенного размера, сделанный с нее. Поллитт был в восторге от такого компромисса [3].

Бердслей мало что мог показать ему на этот раз – всего несколько незавершенных иллюстраций к Ювеналу, но с жаром рассказывал о планируемых рисунках к «Лисистрате». Поллитта заинтересовали «Бафилл» и «Нетерпеливый прелюбодей», и Бердслей пообещал как можно быстрее завершить их.

Сразу после этого визита к Обри и Элен приехал Смитерс. Они пригласили к себе местного фотографа У. Дж. Хоукера, оказавшегося – поистине мир тесен! – старым другом Кокрана. Два снимка Обри за рабочим столом, сделанные Хоукером, даже с точки зрения модели были удачными, но вид «трудолюбивого

отшельника», с которым он позировал перед фотокамерой и который сначала весьма порадовал Смитерса, оказался обманчивым. Снимки еще не были готовы, а у Обри случилось очередное горловое кровотечение – первый приступ после переезда в Борнмут. Его удалось быстро остановить, но, несмотря на строгий курс манипуляций и лекарственную терапию, предписанные доктором Харсентом в таких ситуациях, Обри продолжал кашлять кровью и в первые недели марта.

Тревога врача усилилась, когда он заподозрил у своего пациента и внутреннее кровотечение. Диагноз доктора Харсента о туберкулезе печени был очень сомнительным. Более вероятной причиной являлись геморроидальные узлы, но Бердслей сильно испугался. Этот инцидент имел серьезные последствия: от планов поехать в Лондон пришлось отказаться.

Влияние на состояние здоровья сына климата теперь уже не вызывало у Элен сомнений. Она спросила доктора, где Обри лучше всего провести весну. Так как долгое путешествие исключалось, Харсент предложил Нормандию или Бретань, но выразил опасение, что и с этим придется подождать. Обри должен набраться сил. Восстанавливался он медленно. У Бердслея снова началась депрессия, а тут еще портной Доре потребовал оплатить счет, достаточно крупный, пригрозив тем, что обратится в суд. Пришлось попросить Поллитта выдать авансом 20 гиней в ожидании «Бафилла» и нескольких иллюстраций к «Лисистрате», раскрашенных самим автором.

Дело удалось уладить миром, а вслед за этим произошло приятное событие. Приехала молодая актриса, принимавшая участие в гастролях театральной компании Буршье в США. Девушка привезла интересные новости о Мэйбл. Обри был тронут тем, что сестра беспокоится о нем и собирается подробно написать ему о себе.

Душевное состояние Бердслея улучшалось. Он пошел на поправку. 18 марта Обри смог посетить вечерний симфонический концерт в ботаническом саду. На всякий случай рядом с ним сидел доктор Харсент. По дороге домой Бердслей сказал, что это был замечательный подарок для него после долгой разлуки с музыкой. К счастью, волнение, испытанное им во время исполнения Четвертой симфонии Бетховена, не спровоцировало рецидив, которого все опасались. Удивляться тут не приходится. Четвертая симфония – одно из редких в наследии Бетховена лирических сочинений крупной формы, в которой композитор излил целый поток радости и любви к жизни.

Интервью в *The Idler* напомнило о Бердслее читающей публике и стало приятным всплеском былой славы и

популярности. Он получил записку от мистера Кинга[122]. Были и другие поводы для радости: сигнальные оттиски «Пьеро минуты» выглядели изумительно, а Дент планировал карманное издание «Смерти Артура» с повторным использованием некоторых иллюстраций.

Бердслей пытался продолжать работу даже во время изматывающих приступов кашля. Он сделал портретный рисунок Бальзака для корешка запланированного Смитерсом издания «Сцен парижской жизни». Кроме того, Обри начал обдумывать следующий большой проект.

Рисование было утомительным только из-за прилагаемых при этом физических усилий, что мешало доводить до конца любую работу, но Бердслей мог строить планы, делать наброски и сочинять. Он начал читать сочинения Жака Казота, французского автора XVIII века, пристрастившегося к мистике и каббале и ставшего мартинистом. Мартинисты, исповедовавшие мистическое и эзотерическое христианство, описывали падение первого человека из божественной сути в материальную, а также способ его возвращения с помощью духовного просветления, достигаемого при сердечной молитве. Обри задумал написать эссе в схожем ключе и сделать к нему цветные иллюстрации. Он начал рассказ «Небесная возлюбленная», и почти сразу на столе появился рисунок к нему, но и то и другое осталось незавершенным. Бердслей постоянно переделывал эскиз заглавной иллюстрации, и вскоре акварельный портрет героини оказался окончательно испорченным. Он, правда, закончил и отправил Смитерсу акварель с изображением мадемуазель де Мопен, который Леонард решил вставить в один (!) экземпляр издания. Так на свет появилась поистине уникальная книга. Этот образ продолжал занимать Обри, и он объявил о своем намерении во что бы то ни стало проиллюстрировать весь роман.

К этому времени Бердслей принял очень важное решение – перейти в католичество. Он написал об этом Раффаловичу, упомянув о добрых беседах с отцом Дэвидом Бирном и многочисленных добрых делах, которые тот вершит. Кроме всего прочего священник, высоко оценивший любовь к литературе своего подопечного и его начитанность, часто присылал ему книги из церковной библиотеки – жизнеописания святых и религиозные сочинения. Обри внимательно прочитывал их. Он также стал получать наставления – отец Дэвид самым подробным образом объяснял ему католический катехизис – огласительное наставление, содержащее основные положения этого вероучения, – принятый Тридентским собором.

Обри все чаще обращал свой взор на небо, но жаловался

Раффаловичу на свою холодность и черствость в молитве и выражал надежду на то, что время и терпение позволят ему избавиться от этих недостатков. Оставалось сделать решительный шаг [4].

Это произошло в последний день марта. Вероятно, сие было связано и с предстоящим отъездом во Францию. Доктор Харсент одобрил перемену их безусловно целительного климата на морской, и, поскольку Обри стал чувствовать себя получше, теперь он обдумывал возможность не только обосноваться в Нормандии, но и съездить на Ривьеру.

Итак, Бердслей стал католиком. Он не мог прийти в церковь, и отец Дэвид провел обряд в «Мюриэль». Там же он выслушал первую исповедь своего нового прихожанина. Через несколько дней Обри впервые принял причастие.

Он сразу написал Раффаловичу, назвав Андре не только своим дражайшим другом, но и братом. О том, что, по его мнению, стало самым важным поступком в своей жизни, Обри дал подробный отчет. В записке Грею он сообщил, что испытал облегчение и обрел счастье подобное тому, которое обретает человек, нашедший после долгих блужданий надежное убежище. Обри написал и сестре, не сомневаясь в том, что она будет чрезвычайно рада за него. Сама Мэйбл известила их, что вернется в Англию в конце мая, и Бердслей возблагодарил за эту новость Всевышнего.

Обри был в прекрасном расположении духа. Это не подлежит сомнению. Его радость засвидетельствована всеми, кто хорошо знал Бердслея: даже Лайонел Джонсон, также недавно перешедший в католичество, который раньше был склонен к сомнениям в искренности веры Обри, теперь убедился в ней. В последнее время они не встречались, но поэт был в курсе всего происходившего в жизни Бердслея. Он выразил общее мнение, сказав: «Я хочу подчеркнуть, что его обращение было духовным трудом, а не вымученным эстетическим жестом или эмоциональным экспериментом. Он был готов пожертвовать многим и стал католиком с истинным смирением и ликованием души». Дэвид Бирн, в свою очередь, свидетельствует, что Бердслей прежде всего желал обрести душевное спокойствие и приобщиться к Божией благодати через Священное Писание. Все это понятно. Такого рода опора нужна человеку и в радости, но когда, еще не достигнув 25 лет, понимаешь, что состояние здоровья вряд ли сулит тебе долгую жизнь, поневоле задумаешься о посмертной благодати.

Бердслей страстно хотел жить – рисовать, читать, слушать

музыку. В день своего обращения в католичество он написал короткое письмо Смитерсу и подтвердил их деловые договоренности [5].

Обри и Элен готовились к переезду во Францию. Они планировали доехать до Лондона, провести ночь в гостинице, проследовать в Дувр и оттуда плыть через Ла-Манш. Потом предстояло ехать на Ривьеру. Перспектива снова увидеть Лондон выглядела настолько волнующей, что Бердслей решил остаться там хотя бы на два дня. Раффалович тут же зарезервировал для своего дорогого друга и его матери номера в отеле «Виндзор» на Виктория-стрит.

Обри и Элен приехали в Лондон 7 апреля. Накануне у Обри было слабое кровотечение, и доктор Харсент беспокоился о том, что переезд через Ла-Манш будет слишком тяжелым для него. Элен обратилась к доктору Саймсу Томпсону – она хотела услышать мнение еще одного врача. Раффалович предложил услуги своего доктора – мистера Филипса. Оба лондонских специалиста разделяли обеспокоенность коллеги из Боскомба. Они одобряли переезд во Францию, но опасались, что доехать до Ривьеры пациенту будет не под силу. Может быть, имеет смысл провести какое-то время в Париже? Это чрезвычайно обрадовало Бердслея. Он не уставал повторять, что провел в Лондоне два счастливых дня и сие несомненно пойдет ему на пользу. Раффалович принес ему в гостиницу несколько благочестивых книг и сообщил, что его намеревается навестить преподобный Бамптон. Священник пришел в тот же день. Он был расстроен скорым отъездом Бердслея. Иначе у них была бы возможность провести конфирмацию – таинство миропомазания, совершаемое епископом.

Конечно, Обри встретился и со Смитерсом. Издатель сказал, что планирует выпусть третье, еще более миниатюрное «Похищение локона» с иллюстрациями, уменьшенными почти до размера почтовой марки.

К сожалению, за всем этим стояло невысказанное понимание того, что Бердслей прощается с Лондоном. При встрече с Валлансом Обри был очень оживлен и весел, но и тот знал, что на самом деле они видятся в последний раз [6].

9 апреля Обри и Элен уехали во Францию. Их сопровождал доктор Филипс. Раффалович позаботился о том, чтобы его друг путешествовал со всеми удобствами. Позаботилось об этом и небо – море было замечательно спокойным. В поезде, шедшем из Кале в Париж, Бердслей чувствовал, как его настроение улучшается с каждой следующей милей.

Они поселились в *Hôtel Voltaire*, старой гостинице напротив

Лувра. Обри вряд ли знал о том, что именно здесь Оскар Уайльд провел свой медовый месяц…

Париж подействовал на Бердслея лучше любого лекарства. Впервые за несколько месяцев он стал ходить без посторонней помощи. В первое утро Обри долго прогуливался по улицам. Он позавтракал в ресторане, почти забыв о своем плохом самочувствии. Элен не могла нарадоваться на сына, хотя сама Париж не любила. Она всегда говорила, что чувствует здесь себя как рыба, вынутая из воды. «Мне вообще не по нраву Франция, – как-то раз призналась она Россу. – Во мне слишком силен британский дух». Сейчас все это не имело никакого значения. Элен радовалась, глядя на Обри. Она не верила своим глазам: сын словно никогда и не был болен. Оставалось лишь гадать, как долго продлится это чудо.

Обри тоже посчитал сие милостью Божией и сразу стал искать место, где можно будет молиться. Он остановил свой выбор на церкви Святого Фомы Аквинского, находившейся неподалеку. Бердслей познакомился с ее настоятелем аббатом Вакоссеном. Приближалась Пасха, и теперь Обри надеялся, что сможет присутствовать на службе. Бердслей попросил священника дать ему книги о великом доминиканце, которому удалось связать христианское вероучение, в частности идеи Блаженного Августина, с философией Аристотеля и сформулировать пять доказательств бытия Бога. Обри написал Раффаловичу и призвал того молиться о заступничестве Фомы Аквинского, а сам посетил церковь Сен-Сюльпис, названную в честь святого Сюльписа (Сульпициуса Благочестивого), архиепископа времен Меровингов, жившего в VII веке, и долго молился там.

Бердслей поспешил уладить дела со своим неоплаченным счетом в *Hôtel St Romain*. Заговорила у него совесть или Обри опасался судебного иска, нам неизвестно, но есть основания полагать, что в то время Бердслей многое делал, сообразуясь с требованиями морали.

Свободное время он проводил в кафе на бульварах, наслаждаясь весенним солнцем. Обри останавливался у всех книжных лотков и заходил во все лавки торговцев гравюрами и эстампами на набережной Вольтера. Вскоре он оказался вовлеченным и в светскую жизнь. Вечерние развлечения были Бердслею не под силу, а вот ланчи и послеполуденные визиты следовали один за другим. По просьбе Доусона его навестил молодой критик Анри Девре. Попросил о встрече Октав Узанн, редактор *Le Livre*. Раффалович написал для Обри несколько рекомендаций, но неизвестно, воспользовался ли Бердслей

возможностью познакомиться с некоторыми известными литераторами, в частности с Гюисмансом.

Андре посоветовал своему дорогому другу сходить к миссис Иен Робертсон и ее дочери, которые проводили весну в Париже. Миссис Робертсон в свое время изучала медицину и решила взять Обри под свою опеку. Она очень ободрила молодого художника. Он обязательно выздоровеет! Нужно только соблюдать все рекомендации доктора и не нарушать режим. В письме Раффаловичу Бердслей был оптимистичен: «Я надеюсь на то, что нам удастся остановить мою болезнь!» [7].

Раффалович вместе с Греем и миссис Гриббелл прибыл в Париж в конце апреля. Отсюда они собирались ехать в Турень. Андре решил задержаться в столице и тут же стал придумывать, как развлечь Обри. Они посетили несколько салонов. Бердслей купил две чудесные французские гравюры XVIII века а-ля Жан-Франсуа де Труа – «Бальный туалет» и «Возвращение на бал», написанные в стиле рококо, так любимом этим художником. Раффалович дал обед, на который была приглашена Рашильд – вдохновительница парижских декадентов, автор сенсационных романов «Господин Венус», «Маркиз де Сад» и пьесы «Мадам Смерть». Рашильд прибыла в сопровождении свиты, которую Обри описал как неких длинноволосых чудовищ из Латинского квартала.

Бердслея приняли и обласкали в парижских художественных кругах с вниманием и радостью, которые он никогда не испытывал в Лондоне. Сразу после приезда в *L'Ermitage* была опубликована статья о нем. Польщенный, Обри тем не менее пытался сохранить позу ироничной отрешенности. Все «длинноволосые чудовища» подарили ему свои книги, которые Бердслей счел совершенно нечитаемыми, хотя его позиция в искусстве и творчество молодых французских литераторов безусловно имели точки соприкосновения.

Среди «чудовищ», собравшихся за столом в ресторане *Lapérouse*, особенно выделялся великан Альфред Жарри, которому покровительствовала Рашильд. Его экстравагантная пьеса «Король Убю» в декабре прошлого года была поставлена в *Théâtre de l'Ouevre*, и Бердслей знал об этом. Саймонс и Йейтс посетили представление, и первый написал для *Saturday Review* обзор под названием «Символистский фарс». То, что Жарри видел в актерах марионеток и развивал теорию уродства как источника искусства, не могло не заинтересовать общепризнанного мастера гротеска.

Сам Жарри очень высоко ценил творчество Бердслея. Француз даже выразил свое восхищение им в романе, над

которым тогда работал. У его героя доктора Фаустролла были книги Бодлера, Малларме и Верлена, плакаты Боннара и Тулуз-Лотрека, а также собственный портрет работы Обри Бердслея[123]. История развивалась так, что на имущество Фаустролла наложили арест. Доктор бежал от закона через волшебное сито и отправился в путешествие по целому ряду воображаемых стран, каждая из которых была посвящена одному из художественных героев Жарри или его врагов. Вторая остановка в его странствии называлась страной кружев. Эту главу автор посвятил Бердслею, и она представляла собой поэтическое описание мира художника [8].

Раффалович ввел Бердслея в модные художественные круги, но наряду с этим позаботился и о его медицинских и духовных потребностях. Андре познакомил Обри с доктором Прендергастом, англичанином, имевшим врачебную практику в Париже, и с преподобным Анри Кубе, членом ордена иезуитов.

В это время Обри почти ничего не рисовал. Он сделал обложку для нового миниатюрного издания «Похищения локона», но остался недоволен ею. Хейнеманн попросил у него иллюстрацию для книги «История танца». Бердслей показал ему рисунок Бафилла, обещанный Поллитту и уже оплаченный им, однако Хейнеманн хотел получить нечто не столь откровенное. Обри согласился сделать новый рисунок. Едва он успел заключить эту сделку, как в Париж приехал Смитерс. Бердслею нечего было ему показать. Он так и не взялся за иллюстрации к «Мадемуазель де Мопен», хотя Смитерс уже сделал дорогую репродукцию с первого акварельного рисунка. «Небесная возлюбленная» была заброшена, и работа над Ювеналом тоже не возобновилась.

Это Смитерса расстроило, а вот здоровье Бердслея порадовало. Состояние Обри дало надежду на будущие рисунки, и издатель стал побуждать его к активным действиям. Результатом этого оказалось возвращение к давно отложенному плану создания иллюстраций к «Али-Бабе и сорока разбойникам». В Эпсоме Бердслей сделал лишь один рисунок, но теперь взялся за новые. Возможно, именно эту тему они хотели обсудить за ланчем 4 мая. Смитерс в тот день был занят, и Бердслей попросил присоединиться к нему Анри Девре. Они тут же договорились, что Обри будет брать у критика уроки французского языка, хотя, как он сказал Раффаловичу, это лишит его последнего оправдания за неумение разговаривать по-французски[124].

Был вторник – приемный день Рашильд, поэтому после ланча они отправились к ней на улицу Эшоде. В доме уже собралась обычная компания – символисты и декаденты. Как вспоминал

один из завсегдатаев этого салона: «…все мы были пойманы лассо заразительного смеха Рашильд», но в тот вторник никто не смеялся. Пришло известие об ужасном несчастье на большом благотворительном базаре, проходившем в шатре, установленном рядом с площадью Вогез. Там случился пожар. Огонь с ужасающей скоростью распространился на ярко раскрашенные лотки и кабинки из дерева и холста, а также объял сам шатер. Проходы в нем были узкими. Началась паника. 127 человек – пятеро мужчин и 122 женщины – сгорели заживо или были затоптаны… Париж потрясла эта трагедия. В тот вечер кафе и театры опустели. На следующее утро Бланш, отклонивший предложение Обри позавтракать вместе, написал ему: «Мы потеряли своих старых знакомых и дорогих друзей…»

Многие надели траур, и Бердслей счел за благо вернуться к работе. За неделю он создал роскошную, по своим собственным словам, обложку для «Али-Бабы» – толстяка, усыпанного драгоценностями, в котором разные люди видели разные персонажи – сказочные или вполне реальные. Длился этот пароксизм труда недолго. Смитерс вернулся в Лондон, и Обри уже не смог работать в прежнем темпе.

Париж пытался стереть ужасные воспоминания о трагедии на базаре, вернуться к прежней жизни. Бердслей вместе с символистом Жаном де Тинаном побывал на приеме, устроенном поэтом Жеромом Дюкетом. Он пообедал с Раффаловичем и Греем, когда они на несколько дней приехали в столицу, и встретился с американским актером Клайдом Фитчем, обретя в нем вполне приятного собеседника.

Бердслея чрезвычайно обрадовал визит Уильяма Ротенштейна. Тот нашел Обри сильно изменившимся, не столько внешне (в конце концов, он всегда был худым и бледным), сколько в манере поведения. «Вся искусственность ушла, – написал Ротенштейн. – Он стал самим собой». Бердслей сказал своему другу, что после нескольких лет неуправляемого тщеславия обрел покой. Обри с сожалением говорил о некоторых своих прошлых работах и с затаенным желанием – о том, что мог бы сделать, если позволит здоровье. Казалось, он тоже пытался забыть о своем образе, который так долго культивировал. Впрочем, его настроение было непостоянным, и старое «я» иногда возвращалось, но в тот вечер он удивил Ротенштейна своей искренностью, новой красотой лица… и новой мягкостью манер. Уильям нарисовал старого друга, задумчиво сидевшего на подоконнике. Бердслей назвал этот портрет восхитительным [9].

Итак, Обри чувствовал себя значительно лучше, но понимал,

что нужно ехать на море. Париж был дорогим городом, а главное – отнимал у него много сил. Его легкие снова начали «поскрипывать». Снова появился кашель. Это были тревожные сигналы. Нужны покой и свежий воздух! Ни того ни другого в городе не было и быть не могло.

Октав Узанн разбередил воображение Обри рассказами о Египте как о зимнем рае. По его словам, в Луксоре прекрасно можно жить на 10 шиллингов в день. Однако Луксор был очень далеко. Альтернативой стал Сен-Жермен-ан-Лэ, маленький курорт к востоку от Парижа. Обри и Элен съездили туда и были очарованы деревянными домами XVIII века, которые Бердслей назвал очень милыми, а также чистым свежим воздухом. Они нашли комнаты в *Pavillon Louis XIV* недалеко от парка и большой церкви.

Была только середина мая, и гостиница еще не открылась на летний сезон, но хозяева согласились принять их через неделю. Мать и сын вернулись в Париж и стали готовиться к отъезду. Багаж оказался обширным, и Обри отложил около 30 книг на продажу (он предполагал переправить их в Лондон Смитерсу).

Отъезд омрачила пропажа стофранковой банкноты. Обри чувствовал себя совершенно несчастным – не из-за убытка, как он объяснил Раффаловичу, а из-за грустного доказательства порочности людей. Теперь ему не терпелось уехать в Сен-Жермен-ан-Лэ.

Цикл переезд – рецидив – отсрочка пошел по кругу. Сразу после прибытия Обри объявил, что чувствует себя лучше. Скучать не приходилось – в городе гастролировал театр Гиньоля и вот-вот должна была открыться ярмарка. Обри теперь часами сидел на веранде, радуясь солнцу и свежему воздуху, и вспоминал грязноватую дымку над Парижем. «Поскрипывание» в легких прекратилось.

Его навестил директор местного музея, узнавший о прибытии известного художника, и пригласил посмотреть их коллекцию. Анри Кубе написал священнику, жившему в городе, тоже члену ордена иезуитов, и вскоре к Обри пришел аббат, которого он в письме к Раффаловичу назвал самым дружелюбным человеком, какого только можно представить. Обри действительно очень привязался к нему и часто ходил на исповедь. Они проводили вместе долгие часы, беседуя о Боге и о жизни – земной и небесной [10].

В Британию доходили сообщения, что Бердслей живет среди свечей и распятий. Тем не менее его натура все еще оставалась противоречивой. В это же самое время он начал читать «Историю моей жизни» – мемуары Джакомо Казановы, которые приобрел в

Париже. Вскоре Обри назвал этого авантюриста и распутника великим человеком и великим литератором. Приключения Казановы бередили воображение Бердслея, и он написал письмо Смитерсу, в котором спрашивал, не собирается ли тот выпустить английское издание венецианца. Обри выражал готовность начать делать иллюстрации к мемуарам Казановы хоть завтра.

Это был порыв. До дела опять не дошло. Рисунки так и не были сделаны. Бердслей по-прежнему не мог сосредоточиться на работе. Его снова одолевала тревога.

О чем он беспокоился? О деньгах? Нет. Смитерс по-прежнему присылал ему чеки, и поддержка Раффаловича оставалась неизменной. Обри испытывал ужас перед новой вспышкой болезни. Теперь он стал пациентом местного эскулапа – доктора Эдуарда Ламара. Для Бердслея все было предсказуемо. После осмотра с простукиванием и прослушиванием новый врач опроверг все предыдущие предписания и негодующе всплеснул руками, когда узнал, что Обри лечился в Борнмуте. По его мнению, хуже быть не могло ничего. Разве что Южная Франция…

Чтение на веранде оказалось под запретом. Бердслей был переведен на строгий режим отдыха, сна и прогулок в парке. Ему предписывалось вставать на рассвете и два часа гулять, запрещалось выходить на улицу после пяти вечера и рекомендовалось пораньше ложиться спать. Требовательность и уверенность в себе доктора Ламара произвели на Обри сильное впечатление, но с новым режимом пришлось повременить. Через несколько часов после консультации у Бердслея пошла горлом кровь, и он слег в постель. Врач, ни на минуту не усомнившись, счел этот приступ большим благом, расчистившим им путь к выздоровлению. Тем не менее от ранних прогулок Обри отказался, заявив, что крепче всего спит именно утром.

Спустя три дня Обри почувствовал себя лучше. Для него поставили шезлонг в тени, и теперь он проводил время до ланча на свежем воздухе.

4 июня в Сен-Жермен-ан-Лэ приехала Мэйбл. Радости Обри не было предела. Он посчитал, что сестра прекрасно выглядит. Мэйбл, в свою очередь, сказала, что брат совсем не изменился. Тем не менее ее изумило очевидное улучшение состояния его здоровья, хотя об этом и не говорили.

Она знала о том, что Обри перешел в католичество. В воскресенье брат с сестрой вместе пошли на службу в церкви Святого Фомы и причастились. «Вы не можете представить, какими счастливыми эта служба сделала нас обоих, – написал в тот день Бердслей Раффаловичу. – Теперь я всегда буду ходить в церковь Святого Фомы». К сожалению, Мэйбл не могла остаться в

Сен-Жермен-ан-Лэ надолго. Перспектива новой работы заставила ее вернуться в Лондон уже через неделю [11].

Между Бердслеем и Смитерсом возникло недоразумение. Обри узнал от Грея, что его рисунок «Венера между ложными богами» выставлен на продажу в Королевской аркаде, хотя речи о том, что он принадлежит Смитерсу, не было. Обри попросил Мэйбл зайти к издателю и все выяснить, а заодно узнать, как идет продажа книг из его библиотеки.

После отъезда сестры он загрустил. Англичан в городе осталось мало. Иногда приезжали друзья из Парижа, но ненадолго. Чтобы чем-то занять себя, Обри и Элен стали брать уроки немецкого языка. Бердслей считал немецкую грамматику совершенно невразумительной, но очень хотел прочитать в оригинале Гёте.

Уверенность в оптимизме доктора Ламара у Обри пошатнулась. Элен написала доктору Филипсу и попросила у него совета. Врач порекомендовал проконсультироваться со своим парижским коллегой Прендергастом.

Обри и Элен так и сделали. Доктор Прендергаст попусту их обнадеживать не стал, хотя и сказал, что правое легкое пациента находится в неплохом состоянии. Хуже то, что печень Обри значительно увеличена. Врач сделал свои назначения и на вопрос, не сменить ли им Сен-Жермен-ан-Лэ на другой морской курорт, пожал плечами.

Между тем Бердслею Сен-Жермен надоел. Не поехать ли им в Трувиль, Булонь или Динар? В конце концов остановились на Дьепе. Это место было не слишком модным, но Обри знал, что там ему будет хорошо.

Они вернулись в Сен-Жермен, чтобы собрать вещи и попрощаться. Обри огорчала перспектива расставания с отцом Анри. Пожилой священник тоже грустил, отчасти потому, что был очень невысокого мнения о духовной атмосфере, царящей в Дьепе. Там Обри будет нелегко найти исповедника-иезуита…

Через неделю Обри и Элен были уже в Дьепе. Город купался в лучах яркого солнца. С моря дул легкий бриз.

Они поселились в *Hôtel Sandwich.* Комната Бердслея, по его словам, оказалась самой просторной из тех, в которых ему когда-либо приходилось спать. Перемена обстановки снова пошла ему во благо. Новые звуки и виды пробуждали новые надежды. Утром Бердслей завтракал в маленьком кафе, а потом сидел, наслаждаясь свежим воздухом. Днем он оставался в своей комнате – читал, писал и отдыхал.

Беспокойство отца Анри оказалось обоснованным: две церкви

Дьепа – Сен-Реми и Сен-Жак – старинные, красивые, понравились Обри только внешне. Он стал ходить в первую, но остался не слишком доволен ее настоятелем аббатом Жоржетом. Тем не менее Бердслей регулярно причащался, и это таинство наполняло его необыкновенной радостью.

Светская жизнь в Дьепе била ключом. Сезон уже начался, и город бурлил. Обри навещали старые друзья – Бланш, Таулоф и Кондер. Собирался приехать из Бретани Доусон. Мэйбл получила новый ангажемент, поэтому пока не могла покинуть Лондон, но Смитерс написал, что скоро вырвется к ним. Все это неизбежно привело к воспоминаниям о лете 1895 года, проведенном в Дьепе, когда задумывалось издание «Савоя». Приморский пейзаж с тех пор остался прежним, но многое другое изменилось…

В то время Бердслей читал «Воспоминания об истории Дьепа» Дениса Жубера. Он развлекал Бланша и Кондера рассказами о прошлом города. Некоторые описания средневековых религиозных праздников и процессий Обри знал наизусть, а остальное раскрашивал в цвета своей фантазии. «Поразительный город! – восклицал он. – Я могу представить себе Дьеп в Средние века, в эпоху Возрождения и в то время, когда он был городом напудренных париков и портшезов. Я ясно вижу его улицы во времена “Дамы с камелиями” и императрицы Евгении. Нам нужно организовать карнавальное шествие! Я сам займусь постановкой». Когда Бланш заметил, что возрождение карнавалов должно быть задачей уроженцев Дьепа, Бердслей отмахнулся: «У французов нет воображения! Кроме того, мы, англичане, в течение столетий были завоевателями. Мы должны возродить утраченный вкус к карнавалам и фейерверкам. А еще к военным и морским парадам. И конечно, к религиозным шествиям» [12].

Вскоре на этой сцене воображаемых торжеств вспыхнул новый, непредвиденный, фейерверк. В Дьеп приехал Уайльд. Летом 1895 года его здесь не было – неистовый Оскар находился в тюрьме, а летом 1897-го он оказался тут.

Уайльд вышел на свободу месяц назад и поселился в нескольких милях от города, в прибрежной деревне Берневаль-сюр-Мер, под вымышленным именем Себастьян Мельмот. Оскар стал приезжать в Дьеп, и уж тут-то его инкогнито не могло сохраниться. Британские буржуа, отдыхавшие в городе, были шокированы, но литераторы, художники и другие люди искусства оказались не столь щепетильны. *Hôtel Sandwich* являлся его адресом для получения корреспонденции, поэтому Оскар и Обри были обречены на то, чтобы встретиться, но впервые они увиделись не там, а на званом обеде у Таулофа. Уайльд и Бердслей обменялись дружескими приветствиями.

Драматург заканчивал работу над поэмой «Баллада Редингской тюрьмы» и искал издателя. Одним из тех, кто смог бы рискнуть, если не единственным, был Смитерс (в конце концов он и опубликовал то, чего другие боялись). Этот вариант предложил Доусон, а Бердслей подтвердил рекомендацию и сообщил Уайльду о скором приезде издателя. Когда Уайльд в следующий раз увиделся с ним, Обри как раз был с только что прибывшим в Дьеп Смитерсом. Издатель оказался изрядно пьян, но был дружелюбен, и Обри находился в добром расположении духа.

Драматург предложил Бердслею как-нибудь пообедать с ним в Берневаль-сюр-Мер. Возможно, Обри ездил туда, но приглашение, очевидно, поставило его в неудобное положение. В тот день, когда произошла эта встреча, Бердслею пришел очередной чек от Раффаловича. Эти 100 фунтов были очень важны для Обри. Не возникало никаких сомнений, что его благодетель возобновление дружбы с Уайльдом не одобрит. Слова, однажды сказанные Раффаловичем: «Вы не можете одновременно быть другом Оскара и моим другом», не забыли ни он сам, ни Андре.

Бердслей решил переехать в другую гостиницу, туманно сообщив Раффаловичу: «Сюда приехали некоторые довольно неприятные люди», но с этим пришлось повременить. Из Брайтона было получено известие – мать Элен тяжело больна. Миссис Бердслей оставила сына и отправилась в Англию. Обри остался в *Hôtel Sandwich* под опекой миссис Смитерс и не мог избежать встреч с Оскаром. В начале августа, после одного из визитов Уайльда в гостиницу, они вместе отправились за покупками. Уайльд посоветовал Бердслею купить шляпу, «скорее серебряную, чем серебристую», – он восхитительно в ней выглядит.

Обри рассказал о затруднительном положении, в которое попал, О'Салливану. Впоследствии Винсент говорил, что Бердслей не испытывал неприязни к драматургу, но пытался избегать его общества, так как получал постоянную материальную помощь от человека, который враждовал с Уайльдом. В маленьком городе не встретиться со знаменитостью – и всеми обожаемой, и скандально известной – трудно… В одно злосчастное утро Бердслей в компании Кондера и Бланша увидел шедшего к ним Уайльда и поспешно направил своих спутников в боковую аллею. К сожалению, этот маневр не остался незамеченным. Уайльда после выхода из заключения неоднократно нарочито не замечали, но он так и не смирился с этим. Скорее Оскар становился все более чувствительным к таким ударам. Он ощутил пренебрежение Обри и впоследствии бередил

эту рану – искал объяснение, почему его это так больно ранило, а также невежливости художника[125]. Однако в тот раз он промолчал. Уайльд стиснул зубы в надежде, что Бердслей нарисует фронтиспис к его балладе, который, уж конечно, украсит ее. Обри, кстати, согласился это сделать, но вид у него при этом был такой, что Смитерс понял – фронтиспис придется очень долго ждать [13].

Бердслею тоже пришлось выдержать удар по самолюбию. Однажды днем, сидя у окна, он увидел недавно приехавших Пеннеллов, проходивших мимо вместе с Уистлером. Позднее Пеннеллы зашли к нему, но Уистлер, очень внимательный к тем, кто был нездоров, этого не сделал. Существовали и другие проблемы. Отношения с Кондером, в которых всегда присутствовал элемент антипатии, предельно обострились. Бердслею, всегда бывшему эстетом, Кондер в своем клетчатом пиджаке, бриджах для верховой езды и сапогах со шпорами казался оскорблением хорошего вкуса. В последнее время разница их физического состояния стала угнетающей для Бердслея и отталкивающей для Кондера. Однажды у Бланша, когда Обри, перепутав, случайно сделал глоток из стакана Кондера, тот с нескрываемым отвращением, шокировавшим присутствующих, отодвинул его в сторону. Бердслей отплатил за оскорбление, затронув тему, которая была для него табу: «Я скоро умру… Сколько я еще мог бы сделать иллюстраций, которыми будут восхищаться и современники, и потомки!.. А всякие бездари будут жить дальше… Это несправедливо…»

Бердслей погрузился в работу, вернувшись к иллюстрациям для «Мадемуазель де Мопен». Он уже приступил к делу, но мыслями был в мемуарах Казановы. Имелись и другие проекты, отвлекавшие его внимание, – обложка для новой книги О'Салливана «Дома греха» и обещанный рисунок для «Истории танца» Хейнеманна. Смитерс отчаялся получить от него хотя какую-то завершенную работу.

Элен вернулась через две недели. Бердслей по совету Раффаловича тут же послал деньги на билет сестре. Мэйбл приехала и нашла Обри не в лучшем самочувствии и расположении духа. По рекомендации Бланша позвали доктора Карона. Врач предписал пациенту полный покой. Вероятно, именно поэтому они с Элен переехали в *Hôtel des Ètranges* – не такой шумный, как *Hôtel Sandwich*. У этой тихой обители имелись неоспоримые достоинства – закрытая со всех сторон веранда, хорошая кухня и, главное, практически нулевая вероятность встретиться с Оскаром Уайльдом [14].

У Бердслея не было недостатка во внимании врачей. Доктор Дюпюи, который жил в *Hôtel des Ètranges*, поддержал его план переехать в начале зимы в Париж. Не стал возражать против него и Филипс, ненадолго приехавший в Дьеп. Он с радостью отметил, что состояние их пациента не стало хуже, и высказал осторожное предположение, что Обри сможет поправиться.

Веранда гостиницы была надежной гаванью Бердслея. Он проводил здесь целые дни, любуясь на акации и беседку, увитую плющом, и прислушиваясь к звукам, раздававшимся на набережной. Обри подружился кое с кем из постояльцев, в частности с семьей Джонсон из Нью-Йорка. Мистер Джонсон был помощником редактора в *Century Magazine* и большим почитателем творчества Бердслея. Другим поклонником его таланта оказался русский театральный и художественный деятель, балетный антрепренер Сергей Дягилев. Приехал погостить Поллитт, но если он надеялся получить своего «Бафилла», то его ждало разочарование…

Частым посетителем *Hôtel des Ètranges* стал богатый молодой поэт Дуглас Эйнсли, друживший с Мэйбл. Эйнсли страстно любил французскую литературу и теперь часто сидел на веранде вместе с Обри. Они беседовали о Готье, Бодлере, Бальзаке и Золя. Часто говорили о Барбе д'Оревильи. Последнего часто обвиняли в аморальности, например за роман «Старая любовница». Его книги «Женатый священник» и «Те, что от дьявола» вызвали протест Церкви, а Анатоль Франс называл д'Оревильи непримиримым католиком, который исповедует свою веру исключительно в богохульствах. Бердслею очень нравился его небольшой трактат, посвященный дендизму и прославленному британскому франту Джорджу Браммелу. Впоследствии Эйнсли вспоминал о замечательной способности своего нового друга создавать атмосферу прозрачной ясности в разговорах об искусстве, его четких и завершенных жестах и ярких карих глазах на бледном худощавом лице, еще больше осунувшемся из-за болезни. Обри высказывал оригинальные мысли – их у него было много, как у богача золотых дукатов. Их разговоры всегда были необыкновенно интересными, а сам Бердслей во время этих увлекательных бесед напоминал увеличительное стекло, которое концентрирует свет с такой силой, что может воспламенить бумагу. К несчастью, этот огонь обжигал самого Обри… Вскоре его щеки окрашивались лихорадочным румянцем, и диспут завершался.

В *Hôtel des Ètranges,* вдохновленный разговорами с Эйнсли, Бердслей снова приступил к работе над рисунками к «Мадемуазель де Мопен». Чтобы придать иллюстрациям новую

глубину, он пробовал серые полутона. Обри показал кое-что из этих рисунков своему товарищу. Эйнсли все понравилось, особенно портрет женщины за туалетным столиком в стиле Пьетро де Лонги. Бердслей остался доволен. Он тоже считал эту иллюстрацию очень удачной.

Элен была озабочена грядущим переездом. Сначала Обри хотел провести несколько недель в Париже, а потом им предстояло ехать к морю. Бердслей пребывал в хорошем настроении и даже шутя предложил отправиться в Неаполь, куда недавно уехал Уайльд, чтобы встретиться с Альфредом Дугласом. Элен оценила шутку, сказав, что не рассчитывала на такую дальнюю поездку, они найдут что-нибудь поближе. Перспективы их были туманными, но миссис Бердслей не падала духом [15].

В конце второй недели сентября они переехали в Париж и поселились в *Hôtel Foyot* рядом с церковью Сен-Сюльпис. Из окна комнаты Обри открывался прекрасный вид на Люксембургский сад, чему он очень порадовался. Бердслей хотел как можно скорее увидеться со всеми своими друзьями, но внезапное похолодание заставило его оставаться в гостинице. В ожидании, когда погода смилостивится, Бердслей стал работать.

Наряду со своей привычной корреспонденцией Обри стал чуть ли не ежедневно получать письма от некой поклонницы – она подписывалась Опал или Дикая олива. На самом деле восторженную барышню звали Олив Кастенс. Она была начинающей поэтессой, обожала розовый цвет и искусство как образ жизни. Неудивительно, что Олив питала слабость к поэтам. Первым предметом ее преклонения стал Джон Грей – мадемуазель Кастенс называла его Принцем поэтов. Потом ее сердце покорил Ричард ле Гальенн, а затем она решила выйти замуж за… лорда Альфреда Дугласа. Сихотворение Олив было опубликовано в одном из последних номеров «Желтой книги», и Лейн подумывал о том, чтобы издать ее сборник. Она надеялась познакомиться с Бердслеем лично, а пока писала ему письма. Обри они раздражали. Он часто говорил о «глупой маленькой О» и ее огромных посланиях. Взволнованная перспективой публикации своей первой книги – Кастенс уже назвала ее «Опалы», она обратилась к Бердслею с просьбой нарисовать к ней экслибрис. Удивительное дело – Обри принял заказ и выполнил его. Кастенс заплатила за него 10 фунтов и осталась совершенно счастлива.

Работа над иллюстрациями к «Мадемуазель де Мопен» продвигалась. Обри хотел сделать и декоративные буквицы к каждой главе, но сначала сосредоточился на полосных рисунках – три на каждую часть. В середине октября он послал Смитерсу

первые иллюстрации, включая «Даму за туалетным столиком», которой так восхищался Дуглас Эйнсли, и свои предложения о следующих композициях.

Бердслей понемногу стал выходить. Он часто бывал в Лувре, но долгие часы, проведенные в зале медных гравюр, считал работой. Обри посещал службы и присутствовал на мессе в церкви Сен-Сюльпис, проведенной кардиналом Воганом. Он послал свою визитную карточку Анри Кубе, и теперь они часто встречались. Доусон, зашедший к нему, отметил, как хорошо Обри выглядит.

Бердслей свел знакомство с Чарлзом Уибли, бывшим заместителем Хенли в *National Observer*, а в настоящее время парижским корреспондентом *Pall Mall Gazette*. Бланш попросил его оценить цветовую гамму своего нового дома в Отейле. Винсент О'Салливан регулярно навещал Обри и радовался возможности обсудить с ним новые книги и картины.

Как-то раз они вместе обедали в ресторане *Hôtel Foyot*. Впоследствии О'Салливан вспоминал, что в конце вечера, когда, кроме них, в зале не осталось никого, кроме полусонного официанта, открылась дверь и вошла миниатюрная женщина. Она села за соседний столик лицом к ним. Женщина была одета в платье, бывшее модным 30 лет назад. Она открыла ридикюль, достала табакерку, рассеянно поставила ее на стол, вытащила какие-то бумаги и попросила официанта принести подсвечник. Тот выполнил просьбу, и женщина стала изучать бумаги при свете свечи. Бердслей не мог отвести от нее глаз. По его словам, эта дама словно сошла со страниц книг Бальзака. «Теперь, если с "Савоем" все будет в порядке, там появится замечательный рисунок!» – воскликнул он и тут же поджал губы. Для скептической гримасы имелась причина: Бердслея весьма беспокоило, что Смитерс не сможет или не захочет публиковать его работы.

Карандаш и акварель, которыми были сделаны иллюстрации к «Мадемуазель де Мопен», а не обычные для Обри перо и чернила эффектны с художественной точки зрения, но проблематичны в коммерческом плане. Репродукции в этом случае должны были быть полутоновыми, а такие печатные формы стоили дорого. Смитерс едва ли мог позволить себе такие крупные затраты. Издатель колебался, а Бердслей, хотя их и разделял Ла-Манш, знал, что дела обстоят не лучшим образом. Чеки из Лондона приходили нерегулярно, и художник рассудил, что если Смитерс не в состоянии платить ему, то он, скорее всего, не сможет заплатить и граверам.

Бердслей пришел в отчаяние. Время работало против него:

иллюстрации к «Мадемуазель де Мопен» должны были стать шедеврами – возможно, его последними шедеврами! – но, если Смитерс не сможет потратиться на изготовление печатных форм, типографские и переплетные работы, проект не будет реализован. Рисунки могли лежать в магазине Смитерса, недоступные широкой публике, а с учетом того, что они были выполнены в тонкой карандашной технике и легко смазывались, существовала высокая вероятность того, что они вообще окажутся испорчены. Его глазами и ушами в Лондоне стала сестра. Мэйбл было поручено заходить к Смитерсу и передавать в Париж все новости.

Вскоре Обри написал Леонарду и сам предложил отложить иллюстрации к «Мадемуазель де Мопен» до следующего года. Он сообщил, что готов сосредоточиться на небольших рисунках, сделанных чернилами, которые можно будет закончить в ближайшем будущем. Бердслей хотел вернуться к «Истории о Венере и Тангейзере», но Смитерс выдвинул встречное предложение: возобновить работу над дважды заброшенным «Али-Бабой». Бердслей сказал, что подумает, а сам мысленным взором обратился к третьей рекомендации Эдмунда Госсе – «Вольпоне» Бена Джонсона.

«Это будет потрясающая книга!» – поделился он мыслями с Поллиттом, а Мэйбл сообщил о намерении держать рисунки при себе, а не отдавать их Смитерсу. Возможно, книгу с его иллюстрациями захочет опубликовать кто-то другой. На самом деле! Недавно в Париже был Хейнеманн и не скупился на похвалы в его адрес. И американец Роберт Джексон готов взять его рисунки для *The Century Magazine*.

Тем не менее работу над «Вольпоне» пришлось отложить. В Париже сильно похолодало, и доктор Дюпюи настаивал на том, чтобы Элен с сыном немедленно ехали на юг. Было много дебатов о сравнительных достоинствах Ментоны, Канн, Биаррица, Аркашона и Бордигеры. Каждый новый советчик предлагал новое место. Путеводителей по курортам Ривьеры в комнате Обри теперь было едва ли не больше, чем книг. В конце концов выбор остановили на Ментоне – «лимонном рае» на берегу Средиземного моря [16].

# Глава X
# Смерть Пьеро

Эту поездку трудно назвать легкой. Доктор Дюпюи запретил Обри ночные переезды и настаивал на том, чтобы в Марселе была сделана передышка. Основания для этого имелись. Словом, поезд только доехал до Дижона, а на носовом платке Бердслея появились следы крови. Обри нашел объяснение – сие божественная кара за то, что он решил читать в дороге Гиббона. В будущем он никогда не отправится в путь без книги Фомы Кемпийского «О подражании Христу» или по крайней мере сочинений святой Терезы Авильской. Ожидание очередного приступа пугало его до конца поездки, и в Ментону Бердслей прибыл, по своему собственному утверждению, полумертвым от страха.

Впрочем, путеводители жизнерадостно сообщали о красотах этого места, и Бердслей воспрял духом. Он еще раз прочитал матери строки, которые его особенно обнадежили: «Ментона сильно изменилась за последние годы. По сравнению со многими малыми городами на Средиземноморском побережье… теперь это решительно веселое место».

Они поселились в *Hôtel Cosmopolitan*. Элен помогла сыну повесить на стены эстампы Мантеньи и поставила в комнате цветы. Книги, которые Обри привез с собой, заняли место на полке, а два любимых подсвечника встали по обе стороны от распятия на столе. Там же были фотографии в рамках: Мэйбл, Раффалович и Вагнер.

Обри отдохнул, и его энтузиазм относительно работы над «Вольпоне» разгорелся с новой силой. Он был готов приступить к делу. Бердслей сообщил Смитерсу о своем намерении разработать для этого проекта новый стиль, а Мэйбл написал, что надеется проявить силу воли и сначала закончит все рисунки и лишь потом пошлет любой из них Смитерсу. Или кому-нибудь еще.

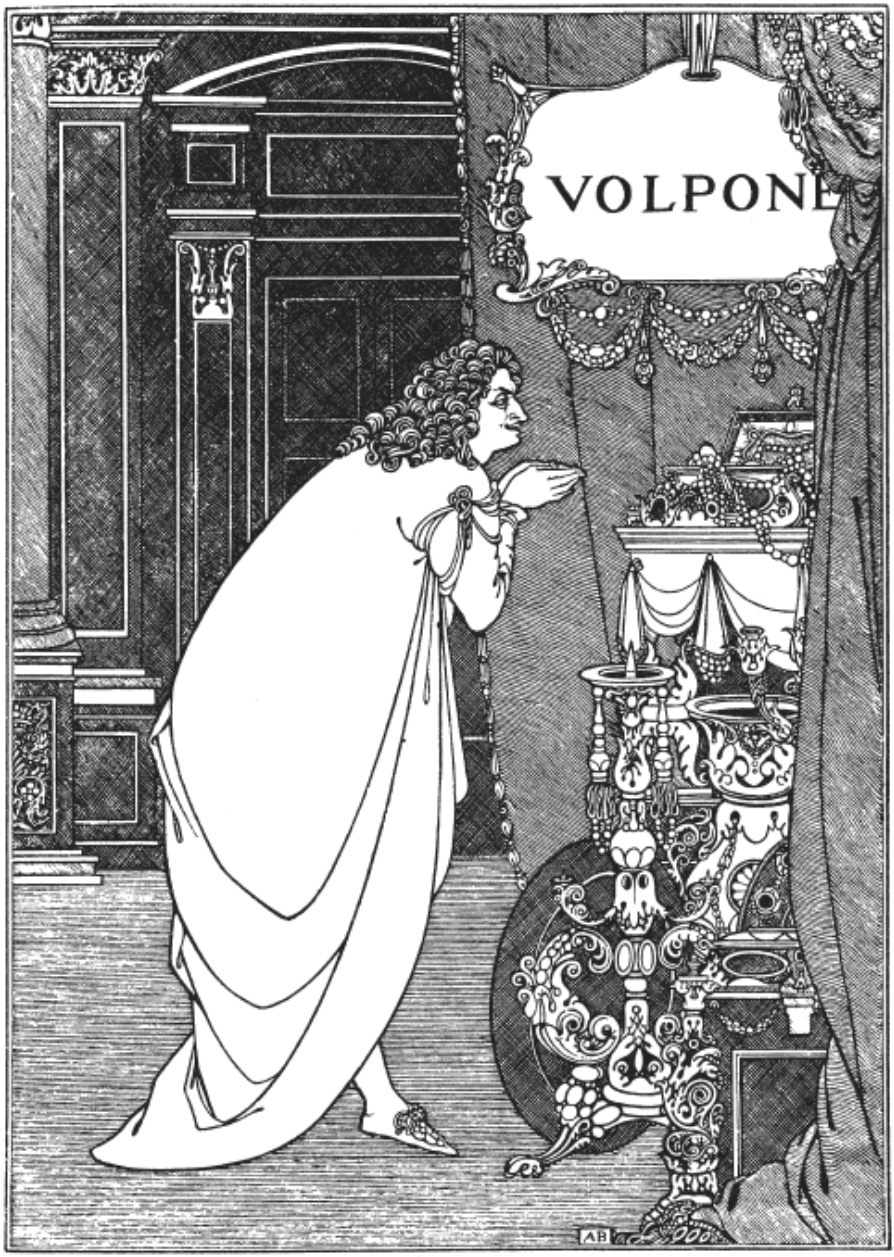
Претворится ли в жизнь это решение, во многом зависело от Раффаловича. Андре, который сам не отличался крепким здоровьем, понимал, что Обри необходим покой, и с неодобрением относился к тому, что он продолжает работать. Раффалович неоднократно, в той или иной форме, давал это понять. В результате Бердслей, не хотевший казаться неблагодарным и, возможно, боявшийся, что перестанет получать деньги, скрывал от своего благодетеля все новости о работе. Весной в Париже он признался Раффаловичу, что немного

занимается рисованием, но это был единственный случай.

Письма Раффаловичу из Ментоны повествовали обо всем, кроме «Вольпоне». В письмах к Смитерсу не содержалось почти ничего другого. Это стало двумя полюсами жизни Бердслея.

В письмах Андре Обри хвалил здешний климат («замечательное солнце»), радовался своему самочувствию («легкие беспокоят меня гораздо меньше») и времяпрепровождению («все утро сижу у моря или в чудесном тенистом месте в саду гостиницы»). Бердслей жаловался на комаров («они ужасно мне досаждают») и рассуждал о книгах, которые читал («удивительная это вещь – “Исповедь” святого Августина»). Он говорил о городе («здесь очень жизнерадостная и приятная обстановка») и о соседях по гостинице. С особой теплотой Бердслей отзывался о милом пожилом немецком романисте: «Ничего не зная о моей скромной славе, он предсказал мне успех и блестящее будущее». Физические и духовные потребности Обри были удовлетворены в полной мере: его консультировал доктор Кемпбелл, один из двух английских врачей, живших в Ментоне, и рядом с гостиницей имелась церковь.

В письмах Леонарду он рассказывал о работе над «Вольпоне». После затруднений с акварельными рисунками к «Мадемуазель де Мопен» Обри решил вернуться к привычной черно-белой графике, более дешевой для изготовления репродукций, хотя и в новом стиле. Первая иллюстрация – простой по композиции, но тщательно проработанный рисунок «Вольпоне, поклоняющийся своему богатству», по признанию самого Бердслея, был одной из самых сильных его работ.




«Вольпоне, поклоняющийся своему богатству» (1897)

Возможно, он удивлял даже самого себя. Это было настоящее вдохновение. Обри объявил, что книга будет прекрасной, грандиозно оформленной. Он считал, что формат должен остаться таким же, как в «Похищении локона», и планировал

создать 20 полосных и полуполосных иллюстраций в черно-белой гамме, а фронтиспис сделать полутоновым. Бердслей настолько увлекся, что пресловутая «сила воли» изменила ему: он не удержался от искушения послать Смитерсу первый рисунок вместе с декоративными элементами, подготовленными для обложки. По его мнению, их можно было использовать для рекламного буклета книги. В очередной попытке убедить себя, что все идет хорошо, Обри посоветовал Смитерсу объявить о том, что «Вольпоне» принят к изданию, в журнале *Athenaeum*.

Конечно, напряженная работа над рисунками изматывала его. Бердслей был вынужден ограничиться тремя или четырьмя часами «трудовой деятельности» в день. Он также искал помощи свыше и просил Мэйбл почаще ставить за него свечи.

Обри пришлось скорректировать первоначальные планы и сократить число полосных иллюстраций, но книга полностью поглощала его внимание. Когда Бердслей отрывался от рисовальной доски, он погружался в чтение пьесы. Обри постоянно носил ее с собой. Вскоре он прочитал эссе Суинбёрна о Бене Джонсоне, «Историю английской литературы» Тейна и комментарии к ней Уильяма Гиффорда и начал писать текст для буклета книги. Это предисловие сможет многое сказать и о нем самом, и о его работе. Обри называл «Вольпоне» сатирой, более исполненной презрения и возмущения, чем даже сатиры Ювенала, но говорил о ее герое как о грешнике, который заслуживает нашего снисхождения… «Горячность страсти Вольпоне настолько величественна, что нас едва ли может шокировать его сладострастие, а его дерзость и хитроумие заставляют одновременно дивиться и ужасаться, а не испытывать отвращение к нему», – писал Бердслей [1].

Смитерса обрадовало рвение Обри, но он уже не раз становился свидетелем того, как пламя творческих желаний его художника вспыхивает и тут же гаснет, не успев разгореться. Издатель пытался умерить нетерпение Бердслея и направить его энергию в нужное русло. По его мнению, буклет и анонс в *Athenaeum* лучше было оставить до нового года, но печатные формы для обложки и первой иллюстрации он уже изготовил. Финансовое положение Смитерса выправилось, и он не только прислал чеки за первые рисунки к «Вольпоне», но и предложил издать книгу еще более крупного формата, чем «Похищение локона», что очень порадовало Бердслея. Более того, Леонард осведомился, не хочет ли Обри сделать следующие иллюстрации полутоновыми.

Предложение Смитерса удивило Бердслея, но это было

приятное удивление. Он работал над первой декоративной буквицей – слон, накрытый роскошной попоной, несет на спине корзину с фруктами и цветами, вокруг него развернут свиток, а надо всем этим находится буква V. При дополнительном использовании карандаша и полутонов эта иллюстрация, эффектная и в черно-белом исполнении, могла стать, по выражению самого художника, потрясающей. Обри вернулся к стилю, в котором делал иллюстрации для «Мадемуазель де Мопен», и собирался «поставить на нынешнюю службу» по крайней мере одну из них.

Его новая техника была более строгой и, конечно, более эффектной. Бердслей считал, что определенно оставил позади все свои прежние методы. Эта книга, как иллюстративная и оформительская работа, должна была стать явным отступлением… от любой другой его работы, когда-либо сделанной, и привлечь всеобщее внимание. Полутоновая работа намного сложнее, чем линейная графика, и отнимает гораздо больше времени.

Вскоре Бердслей понял, что, если оптимистическим планам публикации в мае суждено осуществиться, ему придется еще раз сократить число иллюстраций и заставок. Вместо 20 рисунков он теперь предлагал примерно 15, включая буквицы.

Быстро меняющиеся планы оказались не только у художника. Смитерс неожиданно объявил о создании нового художественного журнала *The Peacock*. Издатель хотел, чтобы Обри не только нарисовал его обложку, но и стал редактором.

Бердслей возликовал и тут же дал согласие. У него только одно условие. Оскар Уайльд, под своим именем, анонимно, под псевдонимом или иным образом, публиковаться у них не будет. А еще Обри опасался, что очередной план Смитерса отвлечет его внимание от «Вольпоне», и умолял, чтобы этого не произошло.

Приближалось Рождество. Солнечные дни сменились пасмурными. Небо постоянно было серым, и порой даже шел дождь. В последние дни декабря один из очевидцев писал, что он увидел на улице «скелет в непромокаемом плаще, борющийся с зонтиком, и узнал Бердслея». Впрочем, по большей части Обри проводил время под крышей. Друзьям в Лондоне и Париже он послал фотографии, запечатлевшие его в комнате среди книг и репродукций любимых картин. И конечно, рядом было распятие.

Смитерс прислал на Рождество собрание сочинений Расина в красивых переплетах и булавку для галстука. Были и другие подарки, но Бердслей им не радовался, как и чеку от Раффаловича.

Уходил еще один год… В Ментону приехал Винсент

О’Салливан. Он хотел обсудить с Бердслеем свои планы и спросил, нет ли у художника к нему каких-нибудь просьб. Обри, не надеясь на согласие, попросил его написать предисловие к «Вольпоне». О’Салливан, к его удивлению, не отказал. Бердслей ожил.

Он продолжил работу над буквицами – V, M, S и еще одна V. Во владении карандашной техникой ему поистине не было равных. Пробная штриховка, впервые появившаяся в некоторых рисунках для «Савоя», теперь стала филигранно четкой. А уж какой она оказалась эффектной!

В те самые дни Обри попросил Смитерса прислать ему недорогое руководство по перспективе и пособие по анатомии. Леонард ответил, что непременно это сделает, и напомнил о том, что планирует издавать новый ежеквартальный журнал. Бердслей воодушевился еще больше. Он изложил свое видение. По мнению Обри, в том, что касается художественной стороны, они должны были «*неутомимо и непоколебимо* атаковать средневековые изыскания Берн-Джонса и Морриса и установить у читателей здравое представление о том, как должен выглядеть рисунок, на основании живописи XVII и XVIII веков». Литературную задачу Бердслей видел в том, чтобы резко изменить традиции «Желтой книги» и «Савоя». Он считал, что вместо «импрессионистских рассуждений, стишков и коротких рассказов в новом издании должна преобладать объективная критика». Вместо претенциозного эстетского названия, придуманного Смитерсом, Обри предложил предельно простое – «Литература и рисунки». Тон его рекомендаций, как и их содержание, свидетельствовали о том, что лучший иллюстратор своего поколения спешит расстаться с прошлым и пытается убедить себя в том, что у него есть будущее.

Бердслей повсюду искал подтверждение своим надеждам. Ему показалось, что он нашел его, в частности, на примере одного из своих товарищей по несчастью в *Hôtel Cosmopolitan*. Обри взволнованно писал Раффаловичу, что этот человек, знаменитый египтолог, похож на дорогие его сердцу мумии и выглядит так уже 14 лет. «Его состояние гораздо хуже, чем мое, однако человек живет и занимается делом. Мой дух чрезвычайно укрепился после знакомства с ним».

Тем не менее страх перед тем, что жизнь подходит к концу, продолжал преследовать Бердслея. Его мысли о новом журнале приняли неожиданное направление. Обри написал Мэйбл, что, если Смитерс не захочет сделать свое издание католическим, он откажется от сотрудничества. Сам Бердслей был убежден в том, что у хорошо составленного ежеквартального католического

обозрения есть аудитория. Рисунков у них будет немного: иллюстрации к стихотворениям, таким как, скажем, «Триумф над смертью» или «Пылающий младенец» Роберта Саутвелла – поэта, священника, мученика, святого, прославленного Римской католической церковью, небольшие эскизы на религиозные темы и время от времени изображения церковных украшений. Литература будет представлена сочинениями не только английских католиков, но и интересными произведениями представителей других конфессий.

Обри понимал, что Смитерса придется долго убеждать, прежде чем тот даст согласие, если вообще его даст. Интерес Бердслея к этому проекту выглядит попыткой заверить себя, мать с сестрой, друзей, а также недругов в том, что у него действительно есть будущее и оно будет совсем не таким, какой была его предыдущая жизнь.

Вероятно, на этом этапе у Бердслея и появилось желание примирить духовную и, художественную стороны своего земного существования, которые раньше противостояли друг другу. Мэйбл разделяла энтузиазм брата. Она начала пробовать себя в журналистике – написала статью о театре для *The Idler* и, вероятно, рассматривала католический журнал как то, что даже на расстоянии сблизит ее с Обри.

Этот план не имел шансов на то, чтобы реализоваться. Сначала контрактура правой кисти заставила Бердслея отложить перо. Потом у него произошло небольшое кровотечение. 26 января Обри слег в постель. Приступ не был сильным, но самочувствие ухудшилось. Опять начался кашель. Обри испугался, что теперь не сможет закончить работу над иллюстрациями к «Вольпоне». Он даже самому себе не хотел признаваться, что от этого проекта придется отказаться. Бердслей написал О'Салливану – напомнил о предисловии, Смитерсу сообщил, что задержка с рисунками вызвана временным ограничением пассивных движений в суставе, и только. То же самое он написал Раффаловичу и Мэйбл. Лишь Поллитту Обри раскрыл истинную причину своего вынужденного «безделья».

Окружающие все видели и все понимали. Дело было вовсе не в контрактуре… Обри не мог выйти из своей комнаты и редко поднимался с постели. Он был слишком слаб, чтобы побриться. В конце концов Бердслей и сам все понял…

Друзья старались приободрить его. Часто заходил похожий на мумию египтолог. Аббат Луццани и другой священник, преподобный Орманс, навещали Обри по очереди и напоминали о том, что уныние – большой грех. Пришла Констанция Уайльд – бывшая жена Оскара – со своим младшим сыном Вивианом.

Элен всецело посвятила себя заботам о сыне. Теперь она часто читала ему вслух выдержки из сочинений святого Альфонсо Лигуори. Бердслей смирился со своей судьбой, но дал себе слово еще что-то успеть. Он начал писать поэму, хотя доктор Кемпбелл и запретил ему работать. Обри попросил мать принести ему принадлежности для рисования, но у него не хватило сил даже на то, чтобы сделать один набросок.

И тут пришло письмо из *Revue Illustré*. Самый влиятельный из художественных журналов Европы предлагал мистеру Бердслею сотрудничество [2]…

6 марта, после нескольких дней, осветившихся робкой надеждой на медленное выздоровление, произошла катастрофа. У Обри открылось сильное кровотечение. Доктор Кемпбелл пытался успокоить и своего пациента, и Элен, но было ясно, что наступает агония.

Истинное состояние Обри оставалось неизвестным для его друзей в Лондоне. Элен телеграфировала дочери, умоляя ее приехать немедленно.

Бердслей пережил эту ночь. Тем не менее он, по словам Грея, лицом к лицу увидел смерть. Стена, разделяющая две стороны его жизни, рухнула: Обри думал только о покаянии и возможности искупления своих грехов. 7 марта – в День святого Фомы Аквинского – он в последний раз взял в руки перо. Бердслей написал своему издателю:

> «Иисус Господь наш и Судья.
>
> Дорогой друг!
>
> Умоляю вас уничтожить *все* экземпляры “Лисистраты” и других неприличных рисунков. Покажите это письмо Поллитту и убедите его сделать то же самое. Всем, что есть святого, заклинаю вас – уничтожьте *все* мои непристойные рисунки.
>
> *Обри Бердслей, в предсмертной агонии».*

Элен запечатала письмо и отослала его.

Агония оказалась долгой. Мэйбл успела приехать. У Обри продолжались кровотечения. Его дыхание было мучительно затрудненным. Бердслей не мог даже поднять голову без посторонней помощи, но неизменно сохранял мужество и терпение.

Пришла телеграмма от Смитерса. Издатель заверил Обри, что все его непристойные рисунки уничтожены. Душевные страдания Бердслея прекратились. Остались только физические. Теперь он мог умереть.

Смитерс солгал. Он понимал, что Бердслей гениальный иллюстратор, знал цену его работам и не сомневался в том, что после смерти Обри она возрастет стократ.

В последние дни рядом с ним находились мать и сестра.

14 марта Бердслей получил последнее причастие, а конец наступил ранним утром 16 марта. Впоследствии Мэйбл сказала Россу, что ее брат умер «как святой… исполненный любви, терпения и смирения».

Хозяин гостиницы взял на себя гражданские формальности, а подготовкой к похоронам занялся преподобный Орманс.

Поминальная месса прошла в соседней церкви. Мэйбл написала Раффаловичу, что церемония была красивой: «Дорогому брату она бы очень понравилась. Там звучала прекрасная музыка…»

Гроб вынесли к подножию крутой извилистой дороги, ведущей к кладбищу на вершине холма. Это была торжественная процессия: присутствовали многие служащие отеля и большинство англичан, живших в Ментоне.

Обри Бердслей упокоился в могиле на самом краю холма под кипарисами. Элен сказала, что он и сам выбрал бы это место.

Вероятно, это так, но такой выбор означал бы торжество эстетики над его духовностью. По злой иронии судьбы Бердслея, как подданного английской короны, похоронили на участке в протестантской части кладбища [3]…

# Послесловие

Рисунок для обложки книги «Пьеро минуты» Эрнеста Доусона

Смерть Бердслея вернула художника в сферу общественного внимания. Мнение на сей раз оказалось единым: Обри Бердслей был выдающимся мастером линии, но… Его сюжеты нельзя не признать болезненными [1].

Чтобы опровергнуть это, его друзья сделали все возможное. Весной 1898 года Джозеф Пеннелл, Глисон Уайт, Эймер Валланс, Генри Харленд, Джон Грей и Чарлз Кокран опубликовали свои личные некрологи [2]. Бирбом написал изящное благодарственное эссе для *The Idler*, а Саймонс подготовил глубокий критический обзор для *Fortnightly Review*. Некролог в брайтонском издании *Past and Present* подписал мистер Пэйн. Там же появилось и стихотворение впечатлительного шестиклассника К. Террелла:

*Глубокой ночью, когда сон владел цветами,*
*Холодная и бледная луна, склонясь над лугом,*
*Поцеловала лишь один бутон, презренный солнцем,*
*И на моих глазах сей трепетный цветок*
*Раскрылся перед светом, данным эльфам,*
*Таилась смерть в изящных лепестках,*
*И глубоко внутри, в его неясной форме,*
*Я прозревал трепещущее сердце,*
*Но прежде, чем оно явилось в славе,*
*Сломился стебель. Только лепестки*
*Презревши смерть, возвышенно сияли.*
*Порыв ночного ветра над травой промчался,*
*Цветок упал, но умер без гниенья.*

На противоположной странице находился рисунок У. Т. Хортона, изображавший ангела.

Международную славу Бердслея подтвердили статьи о нем в американской и европейской прессе. Американские газеты и журналы во многом повторили сомнения и оговорки своих британских коллег, но европейцы – в первую очередь французы – заняли другую позицию. В *Figaro* и других изданиях появились пылкие признания гения дорогого Обри [3]. К ним присоединились *Emporium* в Италии и *Derorative Kunst* в Германии

[4].

Вскоре после похорон Элен и Мэйбл вернулись в Англию. Элен поселилась на Веллингтон-сквер. Мэйбл переехала в комнаты на Глостер-плейс. В начале мая Роберт Росс помог им устроить поминальную мессу. На нее пришли все друзья Обри, которые были в Лондоне. Раффалович и Грей находились в Риме, но Мэйбл красочно описала им службу: «Мне хотелось бы, чтобы и вы могли присутствовать в это утро в церкви. Все было великолепно организовано. Собралось очень много людей… Это было испытанием для меня и мамы, но мы обе радуемся за Обри, пребывающего сейчас на небесах» [5]. Тем не менее после всего, что им пришлось испытать, Мэйбл слегла в постель.

В эмоциональном порыве после смерти сына Элен тоже приняла католичество. Это дало ей духовное утешение и прочную связь с памятью о сыне [6].

Завещание, касающееся наследства Бердслея, было оглашено 13 мая. Его состояние оценивалось в 1015 фунтов 17 шиллингов 10 пенсов (за вычетом налогов и других расходов – 836 фунтов 17 шиллингов 10 пенсов).

Жизнь между тем шла своим чередом. 23 рисунка Обри были отобраны для международной выставки в Найтсбридже 1898 года. Отбором руководил Уистлер – так он отдал запоздалую дань уважения гению Бердслея. Смитерс приступил к публикации последних работ Обри – иллюстраций к «Мадемуазель де Мопен» и «Вольпоне», которые сопровождались панегириком Роберта Росса. В начале 1899 года Смитерс опубликовал второй альбом «50 рисунков Обри Бердслея». Джон Лейн тоже воспользовался моментом и выпустил книгу «Ранние работы Обри Бердслея». Это очень порадовало Элен и Мэйбл, но к тому времени обе уже сомневались в том, что Смитерс выполнит последнюю волю Обри. Их опасения подтвердились, когда Мэйбл узнала, что издатель не уничтожил рисунки к «Лисистрате», а продал их Джерому Поллитту. Мэйбл бросилась к коллекционеру. Она умоляла его уничтожить эти работы брата. Поллитт отказал. Мэйбл в отчаянии предложила выкупить их, чтобы сделать это самой. На сие предложение он тоже ответил отказом [7].

Соперничество между Лейном и Смитерсом длилось недолго. В начале 1900 года Леонард, снова переоценивший свои финансовые возможности, был объявлен банкротом. Все его права на рисунки Бердслея выкупил Лейн. Он тут же издал альбом «Поздние работы Обри Бердслея» как дополнение к предыдущему тому.

Смитерс остался верен себе. Он продолжал распространять

контрафактные издания и даже подделки под Бердслея. Многие из писем художника Леонард продал венскому коллекционеру. Смитерс взялся продать библиотеку Обри, но Элен и Мэйбл так и не получили никаких денег. Умер Леонард Смитерс в 1907 году.

Мэйбл Бердслей продолжила свою актерскую карьеру, а также занялась журналистикой. Ее статьи публиковали *The Idler* и *Saturday Review*. Она написала критический обзор выставки Кондера в галерее Карфакс для *The Rambler*. Мэйбл поддерживала связь с друзьями своего брата – Саймонсом, Йейтсом, Риккетсом, Макколлом и другими. По четвергам она традиционно приглашала знакомых на чай.

В 1903 году Мэйбл Бердслей вышла замуж за актера Джорджа Билби-Райта, который был на шесть лет моложе ее. Их бракосочетание одно из первых проходило в Вестминстерском соборе. Винсент Бердслей к этому времени вернулся в лоно семьи. Он тоже принял католичество. Умер Винсент в 1909 году на руках у жены.

На этом страдания Элен не закончились. В 1912 году серьезно заболела Мэйбл. Мать ухаживала за ней в течение четырех лет. Достоинство, с которым болела Мэйбл, описано У. Б. Йейтсом в трогательной серии стихотворений «Об умирающей даме». Элен пережила дочь на 16 лет – она скончалась в 1932 году.

После смерти Обри Бердслея споры о его феномене не прекратились. Критики признали, что его влияние на книжную графику своего времени было огромным, но высказали сомнения в долговечности этого влияния. Они ошиблись. Благодаря тому, что почти все работы Обри публиковались в книгах и периодических изданиях, то есть массовыми тиражами, интерес к его творчеству быстро распространился в Европе и Америке. Его характерные стилистические приемы стали имитировать по обе стороны Атлантики. Бердслей всегда настаивал на том, чтобы его называли реалистом, но наиболее частому копированию подвергались декоративные элементы его работ. Замечание Обри о том, что реалистическое искусство художников предыдущего поколения становится декоративным искусством следующих за ними, осуществилось почти буквально.

В статье о стиле ар-нуво, завоевавшем мир, написанной в 1898 году, Глиссон Уайт назвал Обри Бердслея одним из его основателей. По словам Уайта, Бердслей взял национальную британскую традицию декоративной иллюстрации, заложенную Уолтером Крейном и Уильямом Моррисом, и освободил ее от «ухищрений» художников Средних веков и даже Ренессанса, так

что она смогла объединять дух обоих периодов с другими, более современными веяниями, почерпнутыми из японской живописи, французского плаката и иных источников. В этой эклектичной смеси «единственным фактором… который произвел своеобразную революцию, несомненно, было его мастерское использование массивных пятен черного цвета в сочетании с фантастическими, нервными, линиями, почти не связанными с природой или вообще не имеющими отношения к ней» [8]. Уайт утверждал, что на страницах почти всех периодических художественных изданий ощущается влияние творчества мистера Бердслея. Это влияние не всегда оказывалось благотворным, а подражатели часто бывали «просто абсурдными», но отрицать новую энергию, которую Обри принес в декоративное искусство, нельзя. И другие иллюстраторы набрались мужества, чтобы порвать с реализмом и академическими условностями [9].

Уайт видел у истоков модерна Бердслея, Бердслея и еще раз Бердслея, ни словом не упомянув о вкладе Тулуз-Лотрека, Альфонса Мухи и других художников. В этой оценке была истина, как и в его заключении: главный урок, который следовало извлечь из «оргии буйных экспериментов» того времени, гласил, что единственный долговечный стиль – тот, который художник разрабатывает для себя. Забыт будет не Бердслей, а его последователи, хотя имитаторам какое-то время удастся погреться в лучах его славы.

Мало кто пытался трансформировать художественное видение Бердслея и гармонично совместить его со своим стилем. Сидни Сайм, Остин Осман Спэр, Джон Остен и Гарри Кларк заимствовали элементы его техники, но остались верны себе. Такого же равновесия удалось достичь американцу Уиллу Брэдли. Шотландцы Чарлз Ренни Макинтош и сестры Макдональд добились того, что можно назвать художественным синтезом. Кстати, когда рисунки Бердслея выставлялись в Институте изящных искусств в Глазго, работы Макинтоша висели рядом. Немецкие иллюстраторы Франц фон Байрос и Томас Теодор Гейне считали, что навсегда в долгу перед Обри Бердслеем. Он имел преданных учеников в Брюсселе и Барселоне.

Встреча с Бердслеем в Дьепе летом 1897 года произвела глубокое впечатление на Сергея Дягилева. В 1898 году, когда Дягилев, чтобы вывести русскую культуру из «мертвящего сна», основал группу «Мир искусства», а потом и одноименный журнал, он первым делом заказал Д. С. Макколлу статью о Бердслее. Его влияние отразилось в некоторых ранних композициях Леона Бакста – художника, сценографа, книжного иллюстратора, мастера станковой живописи и театральной графики, видного

деятеля объединения «Мир искусства» и театрально-художественных проектов С. Дягилева. Смелые эксперименты Обри с формами, несомненно, были известны Кандинскому, Клее, Матиссу и Пикассо, и в их движении к абстракции и упрощению явно прослеживается продолжение его стилистических инноваций[126].

А вот влияние Бердслея на своих соотечественников скоро рассеялось как дым. Смерть королевы Виктории и кончина многих культовых фигур 90-х годов – Уайльда, Доусона, Джонсона, Харленда – разделили не только века, но и эпохи. Жизненная энергия стиля ар-нуво исчерпала себя быстро, а Первая мировая война породила совсем другую эстетику жизни и смерти.

И все-таки Бердслея ждала слава. Он стал удивлять – и шокировать! – послевоенное поколение. Журналист Сидни Хорлер, писавший в 30-е годы XX столетия, говорил, какое впечатление произвела на него «История Венеры и Тангейзера»: «Я прочитал лишь три строчки и ощутил непреодолимую тошноту…» Другие оказались не столь чувствительными. Бердслей всегда привлекал мятежные души, которые искали в дерзкой индивидуальности его стиля поддержку собственным еретическим позициям. Долговечным, а может быть вечным, наследием Обри стала его манера рисовать. Он предлагал заглянуть в запретный мир трех «э» – эстетики, эротики, эклектики [10].

Рональд Фирбэнк, пытавшийся убедить Гранста Ричардса принять к публикации его роман «Тщеславие», взывал к духу Бердслея: «Чем плоха моя история? Несомненно, она лучше большинства других. Я пытался сделать нечто похожее на то, что Бердслей сделал в своих иллюстрациях к “Похищению локона”!» Тронутый такой горячностью – или обещанием, что Фирбэнк оплатит стоимость тиража? – Ричардс смягчился.

Более удивительным стало заявление Д. Г. Лоуренса о его долге перед Бердслеем. В его первом романе «Белый павлин», кстати автобиографическом, главный герой часто смотрит альбом Бердслея, и эти рисунки дают импульс к пробуждению его сексуальности. Такой же знак равенства между творчеством Бердслея и эротическим подтекстом своих произведений ставил Уильям Фолкнер, лауреат Нобелевской премии по литературе 1949 года. Аллюзии на работы Обри часто встречаются в его сочинениях [11].

Бердслей не стал реликтом прошлой эпохи для следующих поколений. И тем не менее, хотя 1904 году Джон Грей опубликовал сильно отредактированные письма Обри

Раффаловичу как свидетельство крепнущих религиозных убеждений художника, а Росс расширил свой панегирик к иллюстрациям для «Вольпоне» до небольшой книги, ни одной биографии Бердслея не было написано. Некоторые надеялись, что этот труд возьмет на себя Мэйбл. Она действительно написала короткую биографическую статью для немецкой энциклопедии живописи, но большее оказалось ей не по силам. Джон Лейн собирался написать о том, кого он открыл миру, после выхода на пенсию, но лишь начал собирать материалы. Он умер в 1925 году, так и не осуществив задуманное. Книготорговец и библиофил Р. Э. Уолкер, который собирал рабочий материал о Бердслее одновременно с Лейном и соперничал с ним в этом, опубликовал интересные биографические статьи в ряде справочных изданий, вышедших ограниченным тиражом, но до составления полноценной биографии так и не дошел. Первое подробное жизнеописание Бердслея сделал Халдейн Макфолл. Его книга была опубликована в 1928 году.

В 60-е годы прошлого века начался второй бум Бердслея. Послевоенная свобода нравов перекликалась с его пренебрежением к викторианским условностям. Большая выставка Бердслея в лондонском Музее Виктории и Альберта привлекла толпы посетителей. Там можно было увидеть рисунки к «Лисистрате», но репродукции, выставленные на продажу в Лондоне и Эдинбурге, были конфискованы как непристойные. Публика оживилась. Результатом этого стало появление всех запрещенных рисунков в иллюстрированном сборнике Рида, названном очень просто – «Бердслей».

Его выход в свет совпал с изданием биографии, написанной Стенли Вейнтраубом, – первой попытки дать полное непредвзятое описание жизни художника. Известность Бердслея вышла на новую орбиту. Образы, созданные Обри, множились повсюду: его характерный стиль имитировали и адаптировали под свои нужды даже обувные магазины и меховые ателье. И психоделические извивы мультфильма «Желтая подводная лодка», посвященного группе *Beatles,* несут отпечаток его творчества.

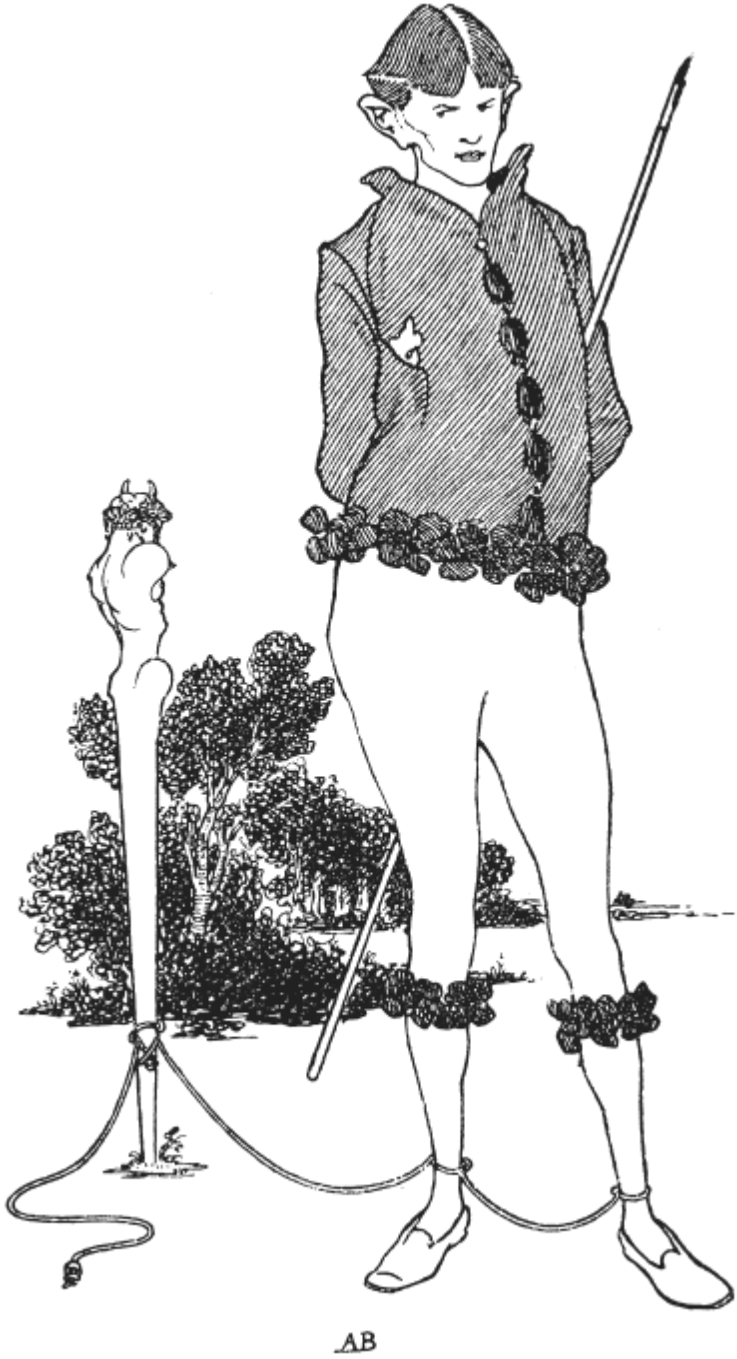
Рисунки, экспонировавшиеся в Музее Виктории и Альберта, отправились в турне по Европе и США. В следующее десятилетие интерес к Бердслею продолжал расти. В 1970 году были опубликованы его письма. Работы Обри часто воспроизводились на репродукциях. Появились новые исследования, толкования и комментарии. Он получил признание во всем мире, что называется, от А до Я – от Аргентины до Ямайки.

С учетом желания Бердслея считаться литератором, есть своеобразная ирония в том, что академический интерес к его

живописи, особенно в Америке, теперь сосредоточен на факультетах английской литературы разных университетов. Издательство *Twayne* в своей популярной серии «Английские авторы» опубликовало исследование Иена Флетчера о его творчестве.

Между тем в телевизионном сериале об истории британского искусства Бердслею места не нашлось, но для желающих сказать свое слово в искусстве его пример, как и раньше, служит источником вдохновения. О своем родстве с Обри заявлял еще один поэт черного и белого – американский фотохудожник Роберт Мапплторп, в первую очередь известный гомоэротическими работами. Его снимок «Мужчина в полиэстеровом костюме» иногда называют главной фотографией XX века… Не так давно Бердслеем третьего тысячелетия провозгласили Дэмиена Херста, нынешнего Люцифера британского художественного мира [12]. Правда, центральная тема его работ – смерть. Она же и единственная. Наиболее известная серия Херста – мертвые животные в формалине, а знаковая работа «Физическая невозможность мозга в голове современного художника»: тигровая акула в аквариуме, опять же с формальдегидом. Трудно сказать, понравилось бы такое сравнение Обри.

Ясно одно, звезда Бердслея продолжает ярко сиять на художественном небосклоне. И пожалуй, это даже не звезда, а целая галактика.




Эскиз для журнала «Савой» (1896)

# Библиография

На все книги, статьи и письма, упомянутые в тексте, даны сноски, но, возможно, следует предоставить краткий отчет о моих главных источниках. В конце XX века вышли в свет два авторитетных справочных издания, полезные для всех исследователей творчества Бердслея: Mark Samuels Lasner, *A Selective Checklist of the Published Work of Aubrey Beardsley* (Boston, 1995) и Nicholas A. Salerno, "Aubrey Beardsley: An Annotated Secondary Bibliography", in Robert Langenfeld (ed.) *Reconsidering Aubrey Beardsley* (Ann Arbor/London, 1989). Из них я узнал много интересного.

Разумеется, я также опирался на уже существующие биографии. Это два ранних коротких сочинения: Robert Ross, *Aubrey Beardsley* (London, 1909) и Haldane MacFall, *Aubrey Beardsley: The Man and His Work* (London, 1928), а также более современные исследования – Stanley Weintraub, *Aubrey Beardsley: A Biography* (London, 1967), переизданное под названием *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse* (University Park, 1976); эксцентричное, но ценное издание Malcolm Easton, *Aubrey and the Dying Lady* (London, 1972), Brigid Brophy, *Beardsley and his world* (London, 1976) и Miriam Benkovitz, *Aubrey Beardsley: An Account of His Life* (New York, 1981).

Как и все, кто интересуется творчеством Бердслея, я благодарен Р. А. Уолкеру (R. A. Walker) за его новаторские сочинения и сборники, в первую очередь за *A Beardsley Miscellany* (London, 1949), *Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley* (London, 1923), его издание A. W. King, *An Aubrey Beardsley Lecture,* вступление к его собственному переводу «Саломеи» Уайльда (London, 1957), книгу *Nineteen Early Drawings by Aubrey Beardsley* (London, 1919), изданную под псевдонимом Джордж Дерри, и T*he Morte Darthur with Beardsley Illustrations: A Bibliographical Essay* (Bedford, 1945).

Подавляющее большинство писем Бердслея (очень редких до 1896 года и очень пространных и многочисленных после этого) было опубликовано в издании Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Good, *The Letters of Aubrey Beardsley* (London, 1970), заменившем три отдельных сборника – John Gray (ed.), *The Last Letters of Aubrey Beardsley* (London, 1904), Fritz Waerndorfer (ed.), *Briefe Kalendernotizen* (Munich, 1908); R. A. Walker (ed.), *Letters From Aubrey Beardsley To Leonard Smithers* (London, 1937). Благодаря терпеливому поиску в библиотеках и каталогах, а также великодушию частных коллекционеров и коллег-исследователей я обнаружил несколько неизвестных и неопубликованных писем.

Увы, почти ничего из «входящей корреспонденции» Бердслея не сохранилось.

Ранняя слава Обри Бердслея обеспечила ему место в письмах и мемуарах современников. Полные ссылки можно найти в примечаниях, но некоторые заслуживают особого упоминания: *The Letters of Max Beerbohm, 1892–1956* (Oxford, 1988), *Max Beerbohm's letters to Reggie Turner* (London, 1964), ed. Rupert Hart-Davis; *Max & Will* [переписка Макса Бирбома и Уильяма Ротенштейна] (London, 1975) ed. Mary M. Lago and Karl Beckson; *The Letters of Ernest Dowson* (London, 1967), ed. Desmond Flower and Henry Maas; *The Letters of Oscar Wilde* (London, 1962) и *More Letters of Oscar Wilde* (London, 1985), ed. Rupert Hart-Davis; *Arthur Symons: Selected Letters, 1880–1935* (London, 1989), ed. Karl Beckson and John M. Munro.

Бердслей занимает видное место во многих опубликованных мемуарах этого периода: Jacques-Emile Blanche, *Portraits of a Lifetime* (London, 1937); Charles Cochran, *The Secrets of a Showman* (London, 1925); C. Lewis Hind, *Naphtali* (London, 1926); Edgar Jepson, *Memories of a Victorian* (London, 1933); Elizabeth Robins Pennell, *Nights* (Philadelphia, 1916); Joseph Pennell, *The Adventures of an Illustrator* (Boston, 1925); Grant Richards, *Memories of a Misspent Youth* (London, 1932); William Rothenstein, *Men and Memories: Recollections 1872–1900* (London, 1931); Evelyn Sharp, *Unfinished Adventure* (London, 1933); Netta Syrett, *The Sheltering Tree* (London, 1939); Alfred Thornton, *The Diary of an Art Student in the Nineties* (London, 1938). Среди самых важных неопубликованных мемуаров назову G. F. Scotson-Clark, "Aubrey Beardsley prior to 1893" в библиотеке Принстонского университета, D.S. MacColl, "The Beardsleys" at Glasgow University Library, и John Lane, "The Yellow Book: Some Recollections" (экземпляр хранится в Британской национальной библиотеке).

Яркое описание характера и карьеры Бердслея также сохранилось в интервью, обзорах, заметках и газетных публикациях его современников, включая восхитительно подробные страницы Past and Present – журнала Брайтонской средней школы.

Я видел оригиналы рисунков Бердслея, но также во многом опирался на опубликованные сборники: *A Book of Fifty Drawings* (1897), *A Second Book of Fifty Drawings* (1899), *The Early Work of Aubrey Beardsley* (1899), *The Later Work of Aubrey Beardsley* (1901), *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley* (1925), Brian Reade, *Beardsley* (1967), Simon Wilson, *Beardsley* (Oxford, 1976) (с отличным предисловием!). «Иконография» Эймера Валланса впервые появилась в A Book of Fifty Drawings; она была

переработана и расширена эссе Роберта Росса 1909 года.

Важным источником послужили каталоги выставок, особенно Brian Reade and Frank Dickenson, *Aubrey Beardsley: Exhibition at the Victoria and Albert Museum 1966. Exhibition Catalogue of the Original Drawings, Letters, Manuscripts, Paintings, Books, Posters, Photographs, Documents, etc.* (London, 1966) и *National Gallery, Millbank: Catalogue of Loan Exhibition of Drawings by Aubrey Beardsley* (London, 1923).

После издания Артура Саймонса: Arthur Symons, *Aubrey Beardsley* (London, 1905) стало много интерпретаций творчества Бердслея. Достойны упоминания книги Brigid Brophy, *Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley* (New York, 1968) и эссе в сборнике R. Langenfeld (ed.), *Reconsidering Aubrey Beardsley,* Chris Snodgrass, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque* (New York/ Oxford, 1995), Linda Zatlin, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford, 1990), In Fletcher, *Aubrey Beardsley* (Boston, 1987), Catherine Slessor, *The Art of Aubrey Beardsley* (Secaucus, N. J., 1989).

Из общих справочных работ отмечу James Thorpe, *English Illustration: The Nineties* (London, 1935), John Rothenstein, *The Artists of the 1890's* (London, 1928) и превосходное нестареющее издание Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (London, 1913).

# Благодарность

Я безмерно благодарен сотрудникам многих библиотек и организаций в США и Соединенном Королевстве за их любезное содействие. Среди коллекций, с которыми я работал, первое место занимают три больших собрания рисунков Обри Бердслея – в лондонском Музее Виктории и Альберта, художественных музеях Гарвардского университета (Галерея Фогга) и Библиотеке Принстонского университета. Далее идут коллекции манускриптов А. Э. Галлатена, Харлина О'Коннелла и Р. А. Уолкера, также в Принстоне, Библиотека Хоутона в Гарварде, Бостонская общественная библиотека (Атенеум), Музей и Библиотека Розенбаха в Филадельфии, Библиотека Конгресса США в Вашингтоне, Библиотека Колумбийского университета в Нью-Йорке, Университет штата Аризона, Британская библиотека, Индийская государственная библиотека, Библиотека Лондонской ратуши, Государственный архив Великобритании, Сомерсет-хаус, Сент-Кэтринс-хаус, Библиотека Музея Виктории и Альберта, Ислингтонская общественная библиотека, Институт искусств Курто (библиотека Витта), Бодлианская библиотека в Оксфорде, Библиотека Кембриджского университета, Национальный архив Шотландии, Эдинбургский университет, Библиотека Университета Глазго, Библиотека Редингского университета, архивное управление графства Сассекс, общественные библиотеки Брайтона, Хоува и Борнмута.

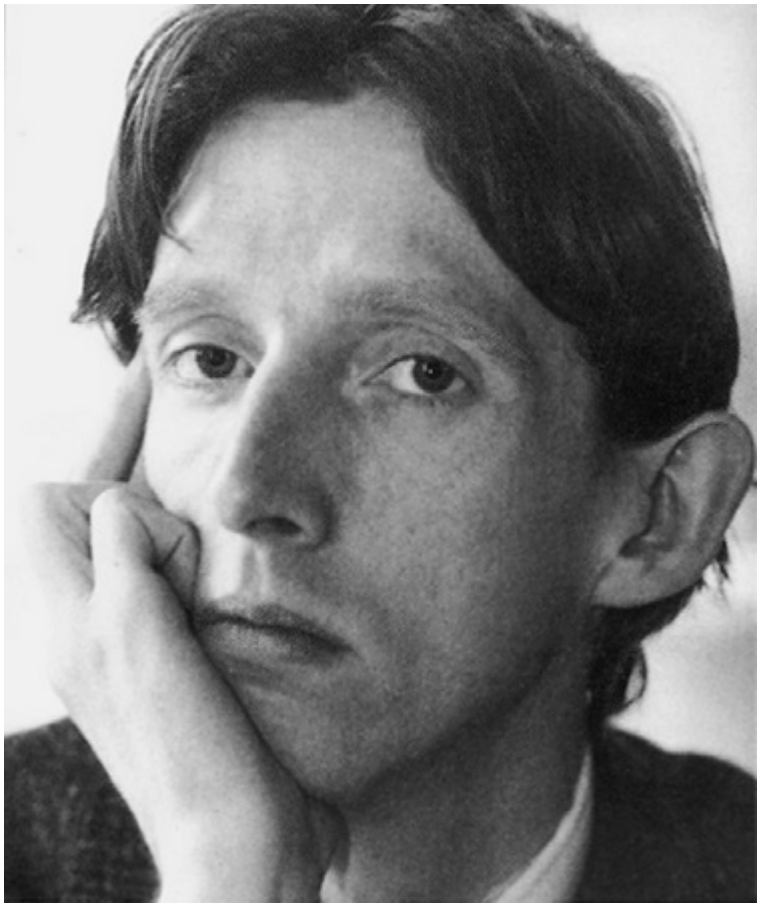
Благодарю миссис Еву Рейхман за разрешение привести цитаты из трудов Макса Бирбома, Мерлина Холланда и издательство *Oxford University Press* за разрешение цитировать письма Оскара Уайльда, магистра искусств Брайана Рида из Оксфорда за разрешение приводить цитаты из работ Артура Саймонса, сотрудников библиотеки Хоутона в Гарварде за разрешение приводить цитаты из архива Уильяма Ротенштейна.

Дэвид Уайт был бесценным проводником по увлекательным джунглям генеалогических исследований, и без его умелой поддержки мой рассказ о семье Обри Бердслея недосчитался бы многих подробностей. Линда Зэтлин, работающая над каталогом работ Бердслея с комментариями, щедро поделилась своими знаниями и энтузиазмом.

Во время работы над этой книгой я получил много ценных советов и хочу отметить великодушную помощь и содействие тех, кто мне помогал. Это достопочтенный Беда Бейли из Эдинбурга, Джоди Барратт, Уильям и Сьюзи Билби-Райт, Роберт Бут, Стивен Кэллоуэй, Шейла Колман, Дональд Дирнли, Тед и Китти Дрейер,

Родни Энген, Клайв Фишер, Джозефина Гревер, Стивен Холливелл, Дональд Хоссак, Барри Хэмфрис, д-р Г. К. Кришнамурти, Марк Сэмюэл Лэснер, Дон Мид, Джон Норделл, Грегор Мюррей, Жан и Марджори Перкинс, Джулиан Поттер, Майкл Сини, Джон Смитис, Крис Снодграсс, Джон Стрэтфорд, Тим и Джин Стерджис, Энн Уаймен.

# Об авторе



Мэттью Стерджис – писатель и художественный критик, сотрудничающий с *Harpers & Queen, Sunday Telegraph* и *Independent of Sunday*. Живет в Лондоне.

При работе над своей книгой Мэттью Стерджис обращался ко многим ранее неизвестным материалам и закрытым источникам. Автор рассказывает нам о жизни Бердслея – детстве в небогатой семье в Брайтоне и Лондоне, отношениях с матерью и сестрой Мэйбл, первых школьных успехах, «потерянном» годе, проведенном на службе в лондонской страховой компании, судьбоносной встрече с Эдвардом Берн-Джонсом, стремительном восхождении к славе в должности художественного редактора сначала альманаха «Желтая книга», а потом журнала «Савой», не менее стремительном падении в результате громкого скандала с

Уайльдом и наконец тяжелых последних годах, когда стало ясно, что Обри отпущено слишком мало времени…

# Примечания

## *Аббревиатуры*

AB Обри Бердслей

ALS оригинал документа с подписью

*B. Misc.* R.A. Walker (ed.) *A Beardsley Miscellany (London, 1949)*

cc машинописная копия

EW *The Early Work of Aubrey Beardsley* (*London,* 1899)

GRO General Registry Office, London

*Iconography* Aymer Vallance, “List of Drawings of Aubrey Beardsley” in Robert Ross, *Aubrey Beardsley* (*London,* 1901)

LW *The Later Work of Aubrey Beardsley* (*London,* 1901)

M микрофильм

MD Sir Thomas Malory, *Morte Darthur*, illustrated by AB (*London,* 1893–1894)

MDG Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Good, *The Letters of Aubrey Beardsley* (London, 1970)

MS рукопись

P фотокопия

P&P *Past and Present* – журнал Брайтонской средней школы

PRO Public Record Office

RAB R. Langenfeld (ed.), *Reconsidering Aubrey Beardsley (Ann Arbor/ London, 1989)*

TLS машинописное письмо с подписью

TS машинописный текст

UW *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley* (*London,* 1925)

## *Глава I. Семейные тайны и предания*

1. Birth announcements, *The Times* 24.8.1872; *Brighton Gazette* 29.8.1872; unattributed newspaper review of *Under the Hill* (London, 1904), H. A. Payne's cuttings-file, BGS archive (Sussex County Record Office, Lewes); R. A. Walker, 'Notes on the Family of A.B.' in *B. Misc.,* p. 102.

2. Census return, 1871, PRO, RG 10/1082 ff.83.

3. R. A. Walker, in *B. Misc.,* p. 100.

4. D. G. Crawford, *Roll of the Indian Medical Service 1615–1930;* record of marriage, India Office microfilms N/1/61/f75 and N/1/51/ f14. R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 99.

5. William Pitt's service record [MS], India Office L/MIL/10/74; Florence Pitt's birth certificate, issued by British Consulate, Boulogne-sur-Mer, 31 December 1850; GRO, London; R. A. Walker *B. Misc.,* p. 99/1.

6. T. F. Wilson, *The Defence of Lucknow* (London, 1858), p. 219; W. Pitt's service record; Bengal, Madras, Bombay retired ledger 1859–18 60, India Office L/AG/21/15/8/f185; census return 1861 (PRO); Jersey and Brighton handbooks.

7. R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 101–102. F. Hamilton Maugham, *Some Brighton Churches* (London, 1922), p. 22–32; Malcolm Easton, *Aubrey and the Dying Lady* (London, 1972), p. 159.

8. Record of baptism, India Office microfilm N/1/13/f453.

9. Last Will and Testament of George Lamb, proved at London, 11 March 1862, Somerset House, London; Death Duty Register; Bengal, Madras, Bombay Retired Ledger [MS], India Office L/AG/21/15/8/ f185.

10. Marriage certificate of William Lait and Sarah Ann Beardsley, 1.6.1846, GRO, London. Walker (p. 95–96) incorrectly gives 'Tait' for 'Lait'; R. A. Walker, *B. Misc,* p. 101.

11. ALS, John Gray to Andre Raffalovich, 10.10.1904 (National Library of Scotland, Edinburgh); R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 101.

12. R. A. Walker, *BMisc,* p. 101–102.

13. Birth announcement, *The Times,* 27.8.1871; *Brighton Gazette,* 8.2.1872, p. 4–5; M. Easton, *op. cit.,* p. 92; R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 102.

14. *ibid.* p. 105; 'Mrs Ellen A. Beardsley', *Colour* 12, 1925, p. 20;

George Deny, *An Aubrey Beardsley Scrapbook* (London, 1920); the scrapbook is at Princeton University; Ellen Agnus Beardsley, 'Aubrey Beardsley' in *B. Misc.,* p. 75, 78–79; the MS is at Princeton.

15. R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 102; ALS, Ellen Beardsley to John Lane, 10.9. [1923?], (Princeton); Ellen Beardsley, MS notes for John Lane [1923?], (Princeton); R. A. Walker *B. Misc,* p. 103.

16. Census returns 1871, PRO; marriage certificate of Florence Pitt and Montz Schenkel, 6.3.1876, GRO; announcement. *The Times* 8.3.1876; R. A. Walker, *B. Misc.,* p. 102.

17. Henry Russell, *Cheer, Boys, Cheer* (London, 1895); Landon Ronald, *Variations on a Personal Theme* (London, 1922); *Myself and Others* (London, 1931), (none makes mention of the Beardsley connection); E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75, 79–80; A. W. King, 'The Art of Aubrey Beardsley' in R. A. Walker, *A Beardsley Lecture* (London, 1924), p. 23; E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 79; a marginal note on the MS indicates that AB was six at the time.

18. D.S. MacColl, 'The Beardsleys', [MS], Glasgow University Library; *JohnTliain Davidson by His Daughter* (London, 1906); E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75; Walker, 'Notes on the Family of AB' in *B. Misc.,* p. 102; mALS, E. A. Beardsley to J. Lane [1924?] (British Library, London).

19. E.A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75; Walker, B. *Misc.,* p. 103; MDG, p. 11, 14.

20. Walker, *B. Misc.,* p. 102; MDG, p. 6–13; census return 1881, PRO; MDG, p. 6–13; ALS, E. A. Beardsley to Mabel Beardsley, 10.12. [1904] (Princeton). E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75; Mabel Beardsley-Wright, 'Aubrey Beardsley' in *Allgmeines Lexikon der bilenden Kiinskr von der Alike bis zur Gegenwart,* U. Thieme and F. Becker (eds) (Leipzig, 1909), Vol. III, p. 111; Robert Ross, *Aubrey Beardsley* (London, 1909), p. 11.

21. E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75, 80; *Iconography,* item 1; mALS, E. A. Beardsley to J. Lane [1924] (British Library, London); census return 1881, PRO.

22. Ben Weinraub and Christopher Hibbert, *Ttte London Encyclopedia* (London, 1983), p. 599.

23. E. A. Beardsley to J. Lane [1924]; ALS, E. A. Beardsley to J. Lane, io.9 [1923?] (Princeton); mALS, E. A. Beardsley to J. Lane [1924] (British Library, London); E. A. Beardslay, *B. Misc.,* p. 83.

24. E. A. Beardsley, B. *Misc.,* p. 83; MDG, p. 13–14; mALS E. A. Beardsley to J. Lane, 14.3.1923 (British Library, London); E. A. Beardsley, *B. Misc., p.* 75, 79.

25. mALS, E. A. Beardsley to J. Lane, [1924]; E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75; A. W. King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 24; ALS, R. Ross to William Rothenstein, 23.1.1899 (Harvard University).

26. ALS, E. A. Beardsley to J. Lane, io.9. [1923]; E. A. Beardsley, *B. Misc., p.* 79–80; Last Will and Testament of Sarah Pitt, proved 2.1.1892; Somerset House, London; Brighton Handbooks, 1883–1885.

## *Глава II. Счастливые школьные дни*

1. E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75, 79–80; The Last Will and Testament of Sarah Pitt, Somerset House, London; E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 79; MDG, p. 32.

2. E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75; W. W. Hind-Smith, 'Old Boy Jottings', *P&P,* vol. XXIII [1898], p. 93–94; *Iconography,* item 2; E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 75.

3. Arthur Symons, *Aubrey Beardsley* (London, 1905), p. 21; W. B. Yeats, *Autobiographies* (London, 1955), p. 329; H. Hamilton Maugham, *Some Brighton Churches* (London, 1922), p. 44–45; *Some Brief Recollections of the Late Rev. George Chapman M. A., by one of his own people* (Oxford, 1892); R.S., *George Chapman* (preface by Alfred Gurney) (London, 1893); Malcolm Easton, *op. cit.* (London, 1972), p. 161; R.S., *op. cit.*

4. AB's 'Form of Application', 22.11.1884: 'Name of payor' is Miss Sarah Pitt; BGS archive (Sussex County Record Office, Lewes); D. B. Friend, *Brighton Handbook for 1886,* p. 150; *P&P,* E. J. Marshall memorial number, 1900; conversation with John Smithies, former English teacher at BGS; John Smithies, 'A. V. Beardsley and H. A. Payne' in *P&P,* June 1964; 'Rules and Regulations' [BGS Prospectus, f.1886]; BGS Archive (Lewes).

5. 'Aubrey Beardsley in Memoriam', *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; R. Thurston Hopkins 'Aubrey Beardsley's Schooldays', *The Bookman,* March, 1927, p. 305 (Weintraub, and others, mistook Hopkins for AB's school-fellow, but Hopkins was quoting 'one of [AB's] contemporaries'); Hind-Smith, *P&P,* 1898, p. 93–94; M. Easton, *op. cit.,* p. 3; A. W. King, *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 24.

6. *P&P,* XLVII, 1922, p. 215–217; Hind-Smith, 'Aubrey Beardsley at School', *John O'London's Weekly,* 22.12.1928; R. T. Hopkins, *The Bookman,* 1927, p. 307; *P&P,* February 1887, p. 155–156.

7. Hopkins, *The Bookman,* 1927, p. 305; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 26; Hopkins, *The Bookman,* 1927, p. 305; G. F. Scotson-Clark, 'Beardsley's Schooldays or Early Days Prior to 1893' [TS] (Princeton); C. B. Cochran, *Secrets of a Showman* (London, 1925), p. 4; H. A. Payne, *P&P,* XXIII, 1898, p. 53; *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 9.

8. Hopkins, *The Bookman,* 1927, p. 305 *Westminster Budget,*

25.3.1898, p. 9; Hopkins, *The Bookman,* 1898, p. 305; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 23, 26; *P&P,* May 1885, p. 8; ibid., June 1885, p. 45–6; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 23; mALS, E. A. Beardsley to J. Lane [1924]; G. F. Scotson-Clark, *op. cit.* C. B. Cochran, *op. cit.,* p. 7; 'Art and the Music Halls', *Unwin's Chapbook1889–1900* (London, 1899), p. 40–42.

9. Scotson-Clark, *op. cit.;* ALS, A. W. King to H. A. Payne, 4.12.1920, BGS Archive (Lewes); Scotson-Clark, *op. cit.;* A. W. King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 26; UW, p. 80.

10. Hopkins, *The Bookman,* 1927, p. 307; AB's sketchbook (Princeton); AB to E. J. Marshall, September 1893, quoted in *P&P,* November 1893; E. A. Beardsley, B. *Misc.,* p. 76; UW, p. 157; George Derry, *Nineteen Early Drawings by Aubrey Beardsley* (London, 1919).

11. AB's copy of *Prose Writings of Swift* (ed. Walter Lewin) (London, 1886) (Princeton); Dulau & Co., Catalogue 165, *Books from the Library of John Lane and Other Books of the Eighteen Nineties* (I93°). p. 8–9; Gekoski Booksellers, Catalogue 18, *Sale from the Collection of Giles Gordon* (1994), p. 1; W. W. Hind-Smith, 'Old Boy Jottings', *P&P,* May 1898, p. 94; The drawing of Egham church is at Princeton; *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10.

12. King, 'The Dome', *P&P,* 1900, p. 61–5; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 27; 'Programme and Words to Brighton Grammar School Christmas Entertainment at the Dome, Monday 20 December [1886] ', *P&P,* February 1887.

13. Scotson-Clark, *op. cit.;* Hopkins, *op. cit.,* p. 307; C. B. Cochran, *op. cit.,* p. 4; C. B. Cochran, 'Aubrey Beardsley at School', *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 103; O. H. Leeney, 'Recollections of Aubrey Beardsley', *P&P,* June 1925, p. 169–174; C. B. Cochran, *Secrets of a Showman,* p. 4, *Cock-a-Doodle-Do* (London, 1941), p. 74; Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 103; James Harding, *Cochran* (London, 1988), p. 6.

14. G.F. Scotson-Clark, *op. cit.;* Programme for 'Annual Entertainment at The Dome, 20 December, 1887', BGS archive (Lewes); *P&P,* February 1888, p. 167–168; *P&P,* June 1887, p. 48; Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 103; *Brighton Society,* 11.6.1887 and 9.7.1887, p. II.

15. Bernard Muddiman, Aubrey Beardsley: Some Reminiscences and an Appreciation', *Brighton and Hove Society,* 7.9.1907, p. 1037; Payne, 'Aubrey Beardsley', *P&P,* April 1898, p. 53–55; G. C. Williamson, 'Aubrey Beardsley: A Few Memories', *Carmina* 9 (1931), p. 278; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 27, 44.

16. *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; Hind-Smith, *John O'London's Weekly,* 22.12.1928; Unsigned MS reminiscence, BGS archive (Lewes); O. H. Leeney, *P&P,* June 1925, p. 169–174; C. B.

Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 103; *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; Scotson-Clark, *op. at.*

17. *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; B. Muddiman, *Brighton and Hove Society,* 7.9.1907, p. 1037; Scotson-Clark, *op. cit.;* MDG, p. 14–15; the letter is illustrated in MDG, facing p. 224; quoted in Miriam J. Benkovitz, *Aubrey Beardsley* (London, 1981), p. 32.

18. M. Easton, *op. cit., p.* 161; *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; Haldane MacFall, *Aubrey Beardsley* (London, 1928), p. 16; M. Easton, *op. cit., p.* 264; Scotson-Clark, *op. cit.*

19. Montague Summers, *The Galanty Show* (London, 1980), p. 56; mALS, E. A. Beardsley to J. Lane, 11.9.1924 (British Library, London); Quoted in M. Easton, *op. cit.,* p. 154; M. Summers, *op. cit.,* p. 56–57; UW, p. 106–127; AB collection at Brighton Museum and Art Gallery.

20. UW, p. 102–105; Scotson-Clark, *op. cit.;* UW, p. 50, 101; George Derry, *An Aubrey Beardsley Scrap Book* (London, 1920), p. 22; the original 'Pied Piper' pictures are at Harvard; Walter Puttick, 'An Old Boy's Appreciation of Aubrey Beardsley', *P&P,* April 1898, p. 66; Scotson-Clark, *op. cit.;* 'Programme and Words for… The Dome, on Wednesday, 19 December, 1888', BGS Archive (Lewes); *P&P,* February 1889, p. 15–17; O. H. Leeney, *P&P,* June 1925; MDG, p. 23.

## *Глава III. Сомнения*

1. UW, p. 110–113; R. A. Walker, 'Notes on the Family of Aubrey Beardsley', *B. Misc.,* p. 102–103; ccTLS. R. A. Walker to Oliver Lodge, 22.7.1935 (Princeton); UW, p. 71; AB's entries, *Hazell's Annual, 1895, Who's Who, 1898;* MDG, p. 15–16; John Davidson, 'Thirty Bob A Week' [poem]; MDG, p. 15–16.

2. AB's copy of *Shakespeare's Poems* (Princeton); MDG, p. 15; M. Benkovitz, *Aubrey Beardsley* (London, 1981), p. 32; C. B. Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 104 (Cochran dates the drawing 1888, but early 1889 seems more likely); M. Easton, *op. cit., p.* 5; J. Harding, *Cochran, p.* 6; Scotson-Clark, *op. cit.*

3. M. Easton, 'Aubrey Beardsley and Julian Sampson: An Unrecorded Friendship', *Apollo* (1967), p. 66–68; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady, p.* 164ff.; Alan Godfrey, *Pimlico, Shane Square and Nine Elms, 1894,* Old Ordnance Survey Maps (Gateshead, n. d.); M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady, p.* 164ff; *Crockford's Clerical Directory, 1889;* M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady, p.* 164ff.

4. King, *A Beardsley Lecture,* p. 31; MDG, p. 18; *Memories of Edmund Symes-Tliompson MD, FRCP, A Follower of St Luke, by his wife* (London, 1908); MDG, p. 18.

5. EW, p. 4–13; Max Beerbohm, 'Aubrey Beardsley', *A Variety of*

*Things* (London, 1928), p. 223; MDG, p. 18; H. MacFall, *Aubrey Beardsley* (London, 1928), p. 10; AB's album (Princeton); 'The Story of a Confession Album', *Tit-Bits,* 4.1.1890, p. 203.

6. MDG, p. 18; ibid., p. 23; AB's album – flyleaf (Princeton); C. B. Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 104.

7. C. B. Cochran, *Showman Looks On* (London, 1945), p. 164; Cochran quoted in Margery Ross (ed.), *Robert Ross, Friend of Friends* (London, 1952), p. 51; *Court Minutes of the Guardian Fire & Life Assurance Office, 1888–1801* [MS], (Guildhall Library, London), p. 232; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 30; A. W. Tarn & C. E. Byles, *A Record of the Guardian Assurance Company Ltd, 1821–1921* (Privately Printed, 1921), p. 69; G. C. Williamson, Aubrey Beardsley: A Few Memories', *Carmina* (1931), p. 279.

8. R. A. Walker, *Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley* (London, 1923), p. i8n; A. W. Tarn & C. E. Byles, *op. cit.;* Scotson-Clark, *op. cit.;* MacFall, *op. cit.,* p. 10; Anne Hammond (ed.), *Frederick H. Evans-Selected Texts and a Bibliography* (Oxford, 1992).

9. G. F. Scotson-Clark, 'The Artist of the Yellow Book', *Bookman,* vol. I, No. 3 (1895), p. 161; Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 164; Scotson-Clark, Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; MDG, p. 23; R. A. Walker, *Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley,* p. 15; EW, p. 20.

10. EW, p. 16; Peter Ackroyd, *Blake* (London, 1996), p. 67; *Iconography,* item 20; *P&P,* December 1890, p. 203; the programme is reproduced in Brigid Brophy, *Beardsley and His World* (London, 1976), p. 38; Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; *Brighton and Sussex Telegraph,* 8.II.1890, p. 5; *P&P,* December 1890, p. 203.

11. Alfred Gurney, 'Preface' to R. S. *George Chapman,* p. vi; *Iconography,* item 17; *Court Minutes of the Guardian Fire and Life Assurance Office, 1888–1891,* p. 268–272; census return, 1891, PRO.

12. R. Ross, *Aubrey Beardsley* (London, 1909), p. 17; ALS, A. H. Pargeter to R. A. Walker, 1.1.1936 (Princeton). D.S. MacColl, 'Aubrey Beardsley', *B. Misc.,* p. 17–32; W. P. Frith, 'Crazes in Art', *Magazine of Art,* 1888, p. 190–191; D. S. MacColl, *B. Misc.,* p. 17–32; Graham Hough, *The Last Romantics* (London, 1949), p. 1–32; E. Burne-Jones quoted in Christopher Wood, *Olympian Dreamers* (London, 1983); J. M. Whistler, 'Ten O'clock Lecture', reprinted in *The Gentle Art of Making Enemies* (London, 1890), p. 135–159; Walter Sickert. Preface to *A Collection of Paintings by London Impressionists* (London, 1889) [exhibition catalogue].

13. G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; MDG, p. 19; Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; MDG, p. 19–20; MacFall, *op. cit.,* p. 11; M. Easton, *Apollo,* 1967, p. 66–68; Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'.

14. Lionel Lambourne, *The Aesthetic Movement* (London, 1996), p. 50–60; MDG, p. 19; ALS, AB to [G.F. Scotson-] Clark, 1891 (Library of Congress, Washington DC); R. Ross, *op. cit.,* p. 45; ALS, AB to Scotson-Clark, 1891.

15. Katherine Lyon Mix, *A Study in Yellow* (Kansas/London, i960), p. 44; MDG, p. 1931), p. 73ff; Angela Thirkell, *Three Houses* (London, 1931), p. 15–28; MDG, p. 21–23; E. A. Beardsley, *B. Misc.;* MDG, p. 22–24.

16. G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; MDG, p. 21–23. MDG, p. 23; AB to Scotson-Clark, July 1891 (printed in Linda Zatlin, 'Beardsley and Biography', *biography,* vol. 15, No. 2, p. 132–133; MDG, p. 24–25, 27.

17. MDG, p. 28–9 (the illustrated original is at Princeton); EW, p. 30–32; UW, p. 70; MDG, p. 25; AB to G. F. Scotson-Clark, in *biography,* vol. 15, no. 2; Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 31; Alfred Gurney to AB, 23.8. [1891] (British Library, London); AB to G. F. Scotson-Clark, in *biography,* vol. 15, no. 2; MDG, p. 27.

18. G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; Hopkins, *The Bookman* (1927), p. 307; H. MacFall, *op. cit.,* p. 12.

19. Oscar Wilde, *Intentions* (London, 1891); Matthew Sturgis, *Passionate Attitudes* (London, 1995), p. 19–55; Richard Ellman, *Oscar Wilde* (London, 1987), p. 20iff.; Oscar Wilde, 'The Decay of Lying', in *Intentions;* AB to Scotson-Clark, in *biography,* vol. 15, no. 2; Vincent O'Sullivan, 'Literature in France' [MS], p. 6 (Princeton); G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'.

20. *The Times,* 1.4.1891, p. 4; *Athenaeum,* 4.4.1891, p. 451–452; *L'Enfant prodigue* closed 29.10.1891; C. B. Cochran, *Poster and Art Collector,* 8.9.1898, p. 104; A. G. Lehmann, 'Pierrot and Fin de Siecle' in lan Fletcher (ed.), *Romantic Mythologies* (London, 1967); MDG, p. 27.

21. R. Ross, *op. cit.,* p. 17–18; AB to G. F. Scotson-Clark, in *biography,* vol. 15, no. 2; A. W. King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 31; G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; MDG, p. 29–30; G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; For Fred Brown see *DNB* (1941–1950); D.S. MacColl, 'Professor Fred Brown', *Magazine of Art,* 1894, p. 403–409; Charles W. Furse, *Illustrated Memoir* (London, 1908), p. 52; J. M. Hone, *Tlie Life of Henry Tanks* (London, 1939), p. 53–54.

22. D.S. MacColl, 'The Beardsleys' [MS] (University of Glasgow); D.S. MacColl, 'Professor Fred Brown', p. 403; *DNB;* Isobel Watson, *Westminster and Pimlico Past* (London, 1993); D.S. MacColl, 'The Beardsleys'; *DNB; C.* W. Furse, *op. cit.;). M.* Hone, *op. cit.; C.* W. Furse, *op. cit.;* D.S. MacColl, 'Professor Fred Brown,' p. 404; C. W. Furse, *op.*

*cit.;* G. F. Scotson-Clark, 'The Artist of the Yellow Book', *Bookman,* 1895, p. 160.

23. G. F. Scotson-Clark, 'Aubrey Beardsley – Prior to 1893'; D.S. MacColl, 'The Beardsleys'; MDG, p. 29–30; G. F. Scotson-Clark, Aubrey Beardsley – Prior to 1893'.

24. MDG, p. 29–30; EW, p. 26, 29. 'Mr Aubrey Beardsley', *Leslie's Weekly,* 6.8.1894, p. 90; William Lawler, 'Aubrey Beardsley', *London Year Book* (London, 1898), p. 49; MDG, p. 29–30; C. B. Cochran, *Secrets of a Showman,* p. 7.

25. The Last Will and Testament of Sarah Pitt, Somerset House, London; MDG, p. 32; King, in *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 32; Alfred Gurney to E. A. Beardsley, 14.11. [1891] (British Library, London); EW, p. 36–37; *Atalanta,* vol. V, no. 51, December 1891, p. 143ff.; A. W. King, 'Our Illustrator', *The Bee,* 2 November 1891, p. 21–22; MDG, p. 31–32.

## *Глава IV. Собственный стиль*

1. *Court Minutes of the Guardian Fire & Life Assurance Office Co., i8gi – i8g}* [MS] (Guildhall Library, London), p. 28; MDG, p. 31–32; the article is almost certainly Walter Crane's 'The Language of Line – Part I: Outline', *Magazine of Art,* 1888, p. 145–149; MDG, p. 32.

2. W. Crane, 'Language of Line – Part I'; *Magazine of Art,* 1888, p. 325 ff; p. 415ff; W. Crane, 'The Language of Line – Part II: Design'; EW, p. 25, 26.

3. MDG, p. 37; Aymer Vallance, 'The Furnishing and Decoration of the House' (six parts), *Art Journal,* 1892; *Crockford's Clerical Directory, 1886–1888; Catholic Who's* Who (London, 1910); A. Vallance, 'The Invention of Aubrey Beardsley', *Magazine of Art,* 1898, p. 362–368; H. MacFall, *Aubrey Beardsley,* p. 16; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898 p. 362–363.

4. R. Ross, *Aubrey Beardsley,* p. 15–17; MDG, p. 20; R. Ross, *op. tit.,* p. 16; *Iconography,* items 32, 34; R. Ross, *op. tit.,* p. 17; John Adlard, *Stenbock, Yeats and the Nineties* (London, 1969); Derek Hudson, *Norman O'Neill, A Life of Music* (London, 1945), p. 18, 21.

5. A.J.L. Busst, 'The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century' in I. Fletcher (ed.), *Romantic Mythologies* (London, 1967); MDG, p. 282; ALS, Julian Sampson to R. A. Walker, 30.10.1935 (Princeton); Charles Baudelaire, 'The Painter of Modern Life', *My Heart Laid Bare, and other prose writings* [trans. Norman Cameron] (London, 1950), p. 21–73; Helen Thorp [nee Syrett] to Elspeth Grahame, 1933, quoted in Alison Prince, *Kenneth Grahame* (London, 1994), p. 109; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 218; A.

Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 363.

6. Fiona MacCarthy, *William Morris* (London, 1994); A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 363; *Iconography,* item 40.

7. Elizabeth Aslin, *The Aesthetic Movement* (London, 1981); *Westminster Budget,* 25.3.1898, p. 10; 'The Sound of Architecture', in Anne Hammond (ed.), *Frederick H. Evans – Selected Texts and a Bibliography,* p. 11–13.

8. MDG, p. 33–35, 37–38, 43–45; 'Mr Aubrey Beardsley', *Leslie's Weekly,* 8.1894, p. 90; MDG, p. 33–35; R. Ross, *op. cit.,* p. 44.

9. MDG, p. 37; B. Brophy, *Beardsley and His World* (London, 1976), p. 55; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 367.

10. *Court Minutes of the Guardian Fire and Life Assurance Office;* MDG, p. 33; *Art Journal,* 1892, p. 243ff; 274ff; H. MacFall, *op. cit.,* p. 20; D.S. MacColl, *B. Misc.,* p. 22; MDG, p. 34, 37; *Iconography,* item 36; MDG, p. 34, 37.

11. MDG, p. 44; Catherine Slessor, *The Art of Aubrey Beardsley* (New Jersey, 1989), p. 23; UW, p. 10, 11 [misdated as 1894]; EW, p. 22, 24; MDG, p. 44.

12. James Thorpe, *English Illustrators of the Nineties* (London, 1935); MDG, p. 44; A. S. Hartrick, *A Painter's Pilgrimage* (Cambridge, 1939), p. 96–97; Elizabeth Robins Pennell, *Nights* (London, 1916), p. 138–139; MDG, p. 34.

13. J. M. Dent, *Memoirs* (London, 1928), p. 68; this account is derived from: H. MacFall, *op. cit.,* p. 25–26; J. M. Dent, *op. cit.,* p. 68–69; and C. Lewis Hind, 'Introduction' to UW, p. XV–XVI; Brian Reade, *Beardsley* (London, 1967), p. 313; J. M. Dent, *op. cit.,* p. 69; ALS, AB to J. M. Dent, 3.10.1892 (Private Collection).

14. R. Ross, *op. cit.,* p. 23; MDG, p. 38; *Court Minutes of the Guardian Fire & Life Assurance Office 1891–181) 5,* p. 118; MDG, p. 38; H. MacFall, *op. cit.,* p. 26, 28–29; AB's copy of Anton Springer, *Albrecht Duhrer* (Berlin, 1892), inscribed 'A. Beardsley, 1892' (Princeton); cf. MD Book I, chapters vi, vii, xiv; A. Vallance, 'Aubrey Beardsley' in R. A. Walker (ed.), *Morte Darthur Portfolio* (London, 1927), p. 12; Walter Pater, 'Pico della Mirandola', in *Studies in the History of the Renaissance* (London, 1873).

15. H. MacFall, op. cit., p. 27; ALS, AB to J. M. Dent, [October, 1892] (Private Collection); A. Vallance, in *Morte Dartliur Portfolio,* p. 12; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 365; MDG, p. 34.

16. MDG, p. 38; MDG, p. 34; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 263; D. S. MacColl, 'The Beardsleys'; MDG, p. 34–38.

17. MDG, p. 38; R. Ross, *op. cit.,* p. 20; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 364–365; James G. Nelson, *The Early Nineties, a View from the Bodlcy Head* (Cambridge, Mass., 1971); A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 364–365; MDG, p. 47.

18. C.L. Hind, *op. cit.,* p. xvi – xviii; For Alice Meynell, see Richard Le Gallienne, *The Romantic Nineties* (London, 1926), p. 74–7; Gertrude Atherton, *Adventures of a Novelist* (London, 1932), p. 286; William Rothenstein, *Men and Memories* (London, 1931), p. 282; K. L. Mix, *A Study in Yellow* (Kansas/London, i960), p. 137; C. L. Hind, *op. cit.,* p. xvi – xix; Clive Ash win, 'The Founding of *The Studio', Studio International – Centenary Number,* 1993, p. 4; C. L. Hind, *op. cit.,* p. xix; *Iconography,* items 28–iv, v.

19. C.L. Hind, *op. cit.,* p. xix; Joseph Pennell, *Pen Drawing and Pen Draughtsmen* (London/NY, 1889), p. 1; J. Pennell, *Aubrey Beardsley and Other Men of the Nineties* (Privately printed, Philadelphia, 1924), p. 19–20; J. Pennell, *The Adventures of an Illustrator* (Boston, 1925), p. 216 (these provide very similar accounts); ALS, E.R. Pennell to Mr Kennedy, 3.3.1929 (Library of Congress, Washington, DC).

20. D.S. MacColl, *Confessions of a Keeper* (London, 1931), p. 89; D.S. MacColl, *B. Misc.,* p. 22, 25. J. Pennell, *Adventures of an Illustrator,* p. 168; E. R. Pennell, *Nights,* p. 179; MDG, p. 38; ibid, p. 44; ibid, p. 38.

21. W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 332; Mabel Beardsley-Wright, 'Aubrey Beardsley' in *Allgemeines Lexikon* vol. Ill, p. m; R. Ross, *op. cit.,* p. 39; ibid, p. 22.

22. A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 363–364; MDG, p. 35, 44.

## *Глава V. Свобода*

1. C. Lewis Hind, 'Introduction' to UW, p. xix; Clive Ashwin, 'Gleeson White – Aesthete and Editor', *Apollo,* vol. CVIII (1978), p. 251–261; Gleeson White, 'Aubrey Beardsley In Memoriam', *Studio,* 1898, p. 260; A. W. King, 'The Art of Aubrey Beardsley', in R. A. Walker, *An Aubrey Beardsley Lecture,* p. 36; C. L. Hind, *Naphtali* (London, 1926), p. 74; *Studio,* 1, 1893, p. 36.

2. cf. Mark Samuels Lasner, *A Selective Checklist of the Published Work of Aubrey Beardsley* (Boston, 1995), p. 10–13; MDG, p. 43–45; W.L. [William Lawler], 'Aubrey Beardsley', *The London Yearbook* (London, 1898), p. 46; MDG, p. 44.

3. EW, p. 45; C. L. Hind, *Naphtali,* p. 74; Q.R. [C.L. Hind], 'A Bookman's Memories – Aubrey Beardsley', *Christian Science Monitor,* 17.5.1921, p. 3; MDG, p. 44; Joseph Pennell, 'A New Illustrator: Aubrey Beardsley', *Studio* 1, 1893, p. 18; G. White, *Studio,* 1898, p. 256; *Artist,* April 1893, p. 115; *Studio,* 3, 1893.

4. James G. Nelson, *The Early Nineties, A View from the Bodley Head* (Cambridge, Mass., 1971); *Pall Mall Budget,* 2.3.1893, p. 239; J.

Walter Smith, 'A Chat with Beardsley', *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; C. L. Hind, 'Introduction' to UW, p. xx.

5. For best account of Degas debacle, cf. Alfred Thornton, *The Diary of an Art Student of the Nineties* (London, 1938), p. 22–32; quoted in ibid., p. 23, 33n; Walter Jerrold (ed.), *Bon-Mots of Charles Lamb and Douglas Jerrold* (London, 1893), p. 7.

6. Rupert Hart-Davis (ed.), *The Letters of Oscar Wilde* (London, 1962), p. 348; MDG, p. 46; A. Thornton, *op. cit.,* p. 37; 'Chronicles of Art', *Magazine of Art,* May 1893, p. xxx; *Artist,* May 1893, p. 151; *Spectator,* 22.4.1893, p. 523–524.

7. M.S. Lasner, *op. cit.,* p. 17; J. Pennell, *Studio,* 1, 1893, p. 14–19; *Academy,* 5.4.1893, p. 331; *Artist,* May 1893, p. 141 – the cover is described as 'extremely handsome and decorative'; *London Figaro,* 20.4.1893, quoted in Stanley Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse* (Pennsylvania/ London, 1976), p. 81; *Art Student* [NY], 8–12.1893; *Le Livre et L'Image,* September 1893, p. 249; D.S. MacColl, 'The Beardsleys'.

8. MDG, p. 47; Richard Ellman, *Oscar Wilde;* 'Salome Contract', in R. A. Walker, 'Introduction', Oscar Wilde, *Salome* (London, 1957), p. 14; *Le Livre et Vintage,* August 1893, p. 57; A. Vallance, in *Morte Darthur Portfolio,* p. 12; MDG, p. 48.

9. J. Pennell, *Adventures of an Illustrator, p. 216;* J. Pennell, *Aubrey Beardsley and Some Other Men of the Nineties,* p. 25–27; Elizabeth Robins Pennell, *Nights* (Philadelphia, 1916), p. 260; for Harland, cf. Katherine Lyon Mix, *op. cit.,* p. 55–57; and G. Glastonbury [Aline Harland], 'The Life and Writings of Henry Harland', *Redwood,* vol. 10, no. 1 (1910), p. 2–10; E. A. Beardsley, *B. Misc., p.* 77; E. R. Pennell, *op. cit.,* p. 260; Margaret Stetz and Mark Samuels Lasner, *The Yellow Book – A Centenary Exhibition* (Cambridge, Mass., 1994), p. 14–15.

10. E. R. Pennell, *op. cit.;* Pennell, *Adventures of an Illustrator, Aubrey Beardsley and Some Other Men of the Nineties; Art Journal* (1893), p. 216–220; *Fortnightly Review,* 1.6.1893, p. 774; MDG, p. 48–49; J. Pennell, *Adventures of an Illustrator,* p. 219; William Rothenstein, *Men and Memories* (London, 1931), p. 134–135, 187.

11. D.S. MacColl, *B. Misc., p.* 23; J. Pennell, *Adventures of an Illustrator, p.* 217, 220; J. Pennell, *Aubrey Beardsley and Some Other Men, p.* 28–30; E. R. Pennell, *op. cit., p.* 262–264; D.S. MacColl, 'The Beardsleys'; E. R. Pennell, 'The Two Salons', *Fortnightly Review,* 1.6.1893, p. 782; D.S. MacColl, 'The Beardsleys'.

12. ibid; E. R. Pennell, *Nights,* p. 262–264; J. Pennell, *Aubrey Beardsley and Some Other Men,* p. 32; J. Pennell, *Adventures of an Illustrator, p.* 217–220; E. R. and J. Pennell, *Tlie Life of James McNeill Whistler* (London, 1908), p. 311; J. Pennell, *Adventures of an Illustrator,* p. 220; *Iconography,* item 52; *Leonard Smithers Catalogue No.* 7 (1896),

item 979: 'These designs were executed at the commencement of [AB's] career.'; J. Pennell, *Adventures of an Illustrator,* p. 220; A. Stodart-Walker, 'Some Celebrities 1 Have Known', *Chambers Journal,* 3.4.1909, p. 283.

13. *Studio,* 1894, p. 167; A. Vallance, *Magazine of Art,* p. 365; A. Vallance, *Morte Darthur Portfolio, p.* 12; MDG, p. 50; R. Ross, *op. cit., p.* 45; T. Wratislaw, 'The Salome of Aubrey Beardsley', *Artist,* 2.4.1894, p. 100–101; MDG, p. 51.

14. For AB's decor cf. Herbert Small, 'Aubrey Beardsley', *Book Buyer,* February 1895, p. 26–29; J. W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; Penrhyn Stanlaws, 'Some Personal Recollections of Aubrey Beardsley', *Book Buyer,* October 1898, p. 212–214; Netta Syrett, *Sheltering Tree* (London, 1939), p. 78–79; *Leslie's Weekly,* 6.8.1894, p. 90; and information from Stephen Calloway; R. Ross, *op. cit.,* p. 22, 44; J. – K. Huysmans (trans. Robert Baldick), *Against Nature* (London, 1959). P 30; N. Syrett, *op. cit.*

15. A. Thornton, *op. cit.,* p. 38–40; D.S. MacColl, 'The Beardsleys'; MDG, p. 49–51.

16. W. Rothenstein, *op. cit.,* p. 135, 185; AB holograph (Harvard); Rothenstein, p. 185; David Cecil, *Max* (London, 1964); M. Beerbohm, *A Variety of Tilings,* p. 222; W. Jerrold (ed.), *Bon-Mots of Samuel Foote and Tlicodore Hook* (London, 1894), p. 15; Desmond Flower and Henry Maas (eds), *The Letters of Ernest Dowson* (London, 1967), p. 260; Rothenstein, *op. cit.* p. 134, 176; S. Calloway, *Charles Ricketts* (London, 1979).

17. Robert Emmons, *The Life and Opinions of Richard Sicken* (London, 1941), p. 96; Frank Harris, *Oscar Wilde* (London, 1997, edition), p. 75; Rothenstein, *op. cit.,* p. 213; Julie Speedie, *Wonderful Sphinx* (London, 1993); R. Hart-Davis (ed.), *Max Beerbohm letters to Reggie Turner* (London, 1964), p. 67–8; Mary M. Lago and Karl Beckson, *Max & Will* (London, 1975), p. 17; Karl Beckson, *Arthur Symons – A Life* (Oxford, 1987), p. 92.

18. MDG, p. 51–52; Pastel [T. Wratislaw], 'Some Drawings of Aubrey Beardsley', *Artist,* 1.9.1893, p. 259–260.

19. Evelyn Sharp, *Unfinished Adventure* (London, 1933), p. 57–58; N. Syrett, *op. cit.,* p. 79; M. Beerbohm, *op. cit.,* p. 226; N. Syrett, *op cit.,* p. 79; H. MacFall, *op. cit.,* p. 1; M. Birnbaum, 'Aubrey Beardsley', *Jacouleff and Other Artists* (NY, 1946), p. 127; N. Syrett, *op. cit.,* p. 71.

20. MDG, p. 53; 'An illustration to the Gospel of To-Day' by 'Baudrey Weirdsley', *To-Day,* 22.9.1894; 'Frontispiece to Juvenile Poems' by 'Daubaway Weirdsley' [Linley Sambourne], *Punch,* 2.2.1895, p. 58; Baby Beaumont in 'Letters from a Debutante', *Punch,* 20.10.1894, p. 180; *B. Misc.,* p. 11; *Westminster Gazette,* quoted in *P&P,* April 1894, p. 66; Henry Harland, 'Aubrey Beardsley', *Academy,*

10.12.1898, p. 437.

21. Quoted in Margery Ross (ed.), *op. cit.,* p. 27–28; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 365; H. Macfall, *op. cit.,* p. 41; R. Ross, *op. cit.,* p. 21; A. Vallance, *Morte Darthur Portfolio,* p. 14, 12; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 366; Mary Lago (ed.), *Burne-Jones Talking* (London, 1981), p. 174–175.

22. UW, p. 48; MDG, p. 65; *Max Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 53; Frances Winwar, *Oscar Wilde and the Yellow Nineties* (London, 1940), p. 214; F. Harris, *op. cit.,* p. 75; Ada Leverson, 'The Last First Night' in Violet Wyndham, *The Sphinx and her Circle* (London, 1963), p. 107; G. B. Shaw, in Weintraub (ed.), *Shaw: An Autobiography* (NY, 1969), p. 252; quoted in Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 62, 65; MDG, p. 52–54.

23. MDG, p. 38; Lord Alfred Douglas holograph notes for Autobiography (photocopy) (British Library, London); N. Syrett, *op. cit.,* p. 95; MDG, p. 58; *The Letters of Oscar Wilde,* p. 384; *Max Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 84.

24. Rothenstein, *op. cit.,* p. 134–135; *Spectator,* 23.12.1893, p. 913; *Public Opinion,* 1893, p. 659–660; MDG, p. 58; *Spectator,* 23.12.1893, p. 912.

25. MDG, p. 58; *Public Opinion,* 1893, p. 700; MDG, p. 51, 58; *Catalogue of Loan Exhibition of Drawings by Aubrey Beardsley, National Gallery, Millbank 1923–1924,* p. 5; MDG, p. 57 *Harper's New Monthly Magazine,* November 1893, p. 858–867; W. B. Yeats, 'The Autumn of the Flesh' in R. Ellman, *Yeats – Tlie Man and his Masks* (London, 1979 edition) p. 214; J. – K. Huysmans, *op. cit.,* p. 180; MDG, p. 60.

26. MDG, p. 230; D. S. MacColl, 'The Beardsleys', p. 3; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 86–87.

## *Глава VI. Слава и богатство*

1. Interview with Mabel Beardsley, *Bon Accord,* 2.2.1900, in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 183–184; Henry Harland in Katherine Lyon Mix, *A Study in Yellow* (Kansas/London, i960) p. 68; G. Glastonbury [Aline Harland], *Redwood* (1910), p. 5; MDG, p. 61; John Lane, 'The Yellow Book – Some Recollections' [cTS], c.1922 (British Library, London); K. L. Mix, *op. cit.,* p. 69; John Lane, 'The Yellow Book'; MDG, p. 61.

2. J. Lewis May, *John Lane and the Nineties* (London, 1935), p. 72; R. Hart-Davis (ed.), *Letters of Max Beerbohm* (London, 1988), p. 76–77; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 44; Margaret D. Stetz and Mark Samuels Lasner, *The Yellow Book – A Centenary Exhibition* (Cambridge, Mass., 1994), p. 24; *Letters of Max Beerbohm,* p. 176; *Max*

*Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 88; D. S. MacColl, 'The Beardsleys', Laurence Housman, *The Unexpected Years* (London, 1936), p. 103, mALS Charles Shannon to John Lane, n. d. [March 1894] (British Library, London).

3. Joseph Pennell, *Adventures of an Illustrator,* p. 213; *Critic,* 7.4.1894, p. 240; Ernest Rhys, *Everyman Remembers* (London, 1931), p. 512; Publisher's Note, *Under the Hill* (London, 1904), p. 21; ALS Haldane MacFall to H. A. Payne, 31.3.1898 (British Library, London); Arthur Waugh, *One Man's Road* (London, 1931), p. 252; *Critic,* 21, 1894, p. 42–43; quoted in M. D. Stetz and M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 21; MDG, p. 62; *Letters of Max Beerbohm,* p. 94.

4. 'What the Yellow Book is to be', *Sketch,* 11.4.1894, p. 558; M. D. Stetz and M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 7; H. Harland quoted in ibid., p. 21; 'Contract for the Yellow Book', in *Sotheby's Catalogue,* 18.12.1985, item 214; A. S. Hartrick, *op. cit.,* p. 115; M. D. Stetz and M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 18; MDG, p. 62; M. S. Lasner, *A Selective Checklist of the Published Work of Aubrey Beardsley* (Boston, 1995), p. 31; *Studio 2,* 1894, p. 183–185.

5. *Saturday Review,* 24.3.1894, p. 317–138; *The Times,* 8.3.1894, p. 12; *Star,* 8.3.1894; *Art Journal,* 1894, p. 139; *Artist* 2.4.1894, p. 100–101; *Art Journal,* 1894, P '39; *Studio,* 1894, p. 183–185; *Artist,* 2.4.1894, p. 100–101; *Saturday Review,* 24.3.1894, p. 317–318; *Artist,* 2.4.1894, p. 100–101; *Studio,* 1894, p. 183–185; Jane Block, 'Les XX and La Libre Esthetique' in M. A. Stevens and R. Hoozee, *Impressionism to Symbolism* (London, 1994), p. 50; Estelle Jussim, *Slave to Beauty: the eccentric and controversial life of F. Holland Day* (Boston, 1981), p. 84–85.

6. *The Letters of Oscar Wilde,* p. 353; *Punch,* 10.3.1894, p. 106; 17.3.1894, p. 129.

7. Ian Fletcher, 'Bedford Park: Aesthetes' Elysium', in I. Fletcher (ed.), *Romantic Mythologies* (London, 1967), p. 169ft".; MDG, p. 63; *Studio,* 1894, PP '83–5; Gleeson White, *Studio,* 1898, p. 259; *Punch,* 21.4.1894, p. 189; quoted in Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 92; *Pelican,* 21.4.1894, p. 3; *Artist,* 2.4.1894, p. 176; *Critic,* 21.4.1894, p. 275.

8. *Theatrical World,* 4.4.1894, p. 92, in Bridget J. Elliot, 'Beardsley's Images of Actresses', RAB, p. 88; *Punch,* 25.9.1894, p. 85.

9. Brian Reade, *Beardsley* (London, 1967), p. 344; Prospectus for *Yellow Book;* Max Beerbohm, *A Peep into the Past and Other Prose Pieces* (Vermont, 1972); *Max Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 87; MDG, p. 65–66; Chris Snodgrass, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque* (NY/ Oxford, 1995), p. 267–269; *Max Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 92; cf. Bridget J. Elliot, in *RAB.*

10. *Leslie's Weekly,* 6.8.1894, p. 90; J. W. Smith, Boston *Evening*

*Transcript,* 16.2.1895, p.16; Rodney Engen, *Laurence Houseman* (London, 1983), p. 54; M. D. Stetz and M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 25; AB to John Lane n. d., in *Dulau Catalogue 165,* item 946.

11. *Sketch,* 11.4.1894, p. 557–558; J. Lane, *op. cit.;* K. L. Mix, *op. cit.,* p. 80; J. L. May, *op. cit.;* K. L. Mix, p. 81–83; *Critic,* 3.5.1894; A. Waugh to E. Gosse in John Harwood, *Olivia Shakespeare & W. B. Yeats* (London, 1989), p. 31–32; E. R. Pennell, *Nights,* p. 185–187; A. Thornton, *op. cit.,* p. 43; A. Waugh, *One Man's Road,* p. 255; J. Harwood, *op. cit.;* E. R. Pennell, *op. cit.,* p. 187.

12. *The Times,* 20.4.1894, p. 3; *National Observer,* 21.4.1894, p. 588–589; *Speaker,* 28.4.1894, p. 468–469; *Spectator,* 19.5.1894, p. 695–696; *Punch,* 28.4.1894, p. 207; *Granta,* 28.4.1894, p. 285; *Isis,* 5.5.1894, p. 261; *Star,* 19.4.1894; *Weekly Irish Times,* 28.4.1894, p. 4; Barry Pain in *Black and White,* 28.4.1894, quoted in *Max Beerbohm letters to Reggie Turner,* p. 135H; *Isis,* 5.5.1894, p. 261; 'The Philistine' in *Westminster Gazette,* quoted in A. Thornton, *op. cit.;* MDG, p. 68–69; *Westminster Gazette,* 18.4.1894, p. 3; *Wliitehall Review,* 25.4.1894, p. 13–14; *Sketch,* 2.5.1894, p. 16; *Westminster Gazette,* 18.4.1894, p. 3; *Academy,* 1894, p. 349; *Punch,* 18.4.1894, p. 207; *National Observer,* 21.4.1894, p. 588–589; *Artist,* 1894, p. 171; *Vanity Fair,* 19.4.1894, p. 240; *Athenaeum,* 21.4.1894, p. 509; *Granta,* 28.4.1894, p. 278; *Punch,* 5.5.1894, p. 208; *Daily Chronicle,* 16.4.1894, p. 3; MDG, p. 67; *Daily Chronicle,* 17.4.1894; property of Thomas G. Boss, Boston; Vyvyan Holland, *Oscar Wilde* (London, 1988 edition), p. 55; MDG, p. 68.

13. *Dial 16,* p. 335; *Chap Book,* 1, p. 41–42; *Book Buyer,* 11, p. 256, 261–262; *Critic,* 21, p. 360; *Modem Art,* 2; E. Jussim, *op. cit.,* p. 78; F. Winwar, *op. cit.,* p. 240; *The Letters of Oscar Wilde,* p. 354; MDG, p. 68; *P&P,* 1894, p. 87; K. L. Mix, *op. cit., p.* 90; M. D. Stetz and M. S. Lasner, *op. cit., p.* 11; J. Lane, 'The Yellow Book'; K. L. Mix, *op. cit., p.* 95; M. Benkovitz, *op. cit., p.* 98; K. L. Mix, *op. cit., p.* 86; J. Lane, 'The Yellow Book'; MDG, p. 68–69; Percy Lubbock (ed.), *The Letters of Henry James* (London, 1920), vol. I, p. 222, vol. II, p. 355; MDG, p. 69; Walter Crane, *An Artist's Reminiscences* (London, 1907), p. 415–416; Rothenstein, *op. cit., p.* 292; W. Crane, *Decorative Illustration of Books* (London, 1896), p. 2i8ff; MDG, p. 72; A. S. Hartrick, *op. cit., p.* 97.

14. mALS H. Harland to J. Lane, n. d. (British Library, London); MDG, p. 67; Prince's Ladies Golf Club opened 16.6.1894, cf. Sketch, 20.6.1894. p. 406; ALS J. Lane to [Florence Farr] Mrs Emery, 19.6.1894 (University of London), To-Day, 12.5.1894, p. 28–29.

15. Alexander Michaelson [Andre Raffalovich], 'Aubrey Beardsley', *Blackfriars* (1928), p. 610; E. A. Beardsley, B. *Misc.,* p. 77; Osbert Sitwell, *Noble Essences* (London, 1950), p. 137; *Sketch,* 10.4.1895, p. 561; O. Sitwell, *op. cit.,* p. 132; N. Syrett, *op. cit.,* p. 68, 73; W. B. Yeats quoted in M. Easton, *op. cit.,* p. 233; Grant Richards,

*Memoirs of a Misspent Youth* (London, 1932), p. 276; R. Ross, *op. cit.,* p. 19; M. Beerbohm, *A Variety of Things,* p. 230; Jevan Brandon Thomas, *Charley's Aunt's Father* (London, 1955), p. 166.

16. MDG, p. 64–65, 70; Grant Richards, *op. cit.,* p. 275; Douglas Sladen, *Twenty Years of My Life* (London, 1915), p. 352; J. Brandon Thomas, *op. cit.;* Ann Thwaite, *Edmund Gosse* (Oxford, 1984), p. 337; Gertrude Atherton, *Adventures of a Novelist* (London, 1932), p. 244; M. Beerbohm, *op. cit.,* p. 222; Rothenstein, *op. cit.,* p. 180, 259; E. R. Pennell, *op. cit.,* p. 205; Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 91; Rothenstein, p. 179; G. Richards, *op. cit.,* p. 275–276; M. Beerbohm, p. 232; Osbert Burdett, *The Beardsley Period* (London, 1925), p. 98; *To-Day,* 12.5.1894, p. 28.

17. MDG, p. 72; James Milne, *Memoirs of a Bookman* (London, 1934), p. 90; mALS H. Harland to J. Lane, 'Mon. night' [re *Yellow Book* II] (British Library, London); M. Beerbohm, *op. cit.,* p. 224; Maud Ffoulkes, *My Own Past* (London, 1915) quoted in B. Read, *Beardsley Re-Mounted* (London, 1989); R. Ross, *op. cit.,* p. 18.

18. MDG, p. 71; E. A. Beardsley, *B. Misc., p.* 77; G. White, *Studio,* 1898, p. 256; J. Brandon Thomas, *op. cit., p.* 132; Ian Fletcher, 'Beardsley in Verse and [p. 199–215] Prose', in RAB, p. 230–232; *Sketch,* 10.4.1895, p. 561; MDG, p. 72; cALS F. Leighton to AB, 16.9.1894 (British Library, London); *Leslie's Weekly,* 6.8.1894, p. 90; J-W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; *Sketch,* 10.4.1895, p. 561; W.L. [Lawler], *London Year Book,* 1898, p. 49; ALS, AB to J. M. Dent [May 1894] (Private Collection).

19. K. L. Mix, *op. cit., p.* 106; *Nation,* 59, 1894, p. 143, *The Times,* 20.7.1894, p. 4, *Yellow Book* II, July 1894, p. 179–190; *Critic,* 18.9.1894, p. 109; K. L. Mix, p. 113; quoted in *Critic,* 22, 1894, p. 108; Thomas Beer, *The Mauve Decade* (NY, 1926), p. 247; A. Hammond, *op. cit.,* p. 146; MDG, p. 65; *Sketch,* 10.4.1895, p. 561; *Iconography,* item 79; AB, 'The Art of Hoarding', *B. Misc., p.* 93–94; the MS is at Princeton; mALS H. Harland to J. Lane, 'Saturday' [1894] (British Library, London); AB, in B. *Misc., p.* 93–94; Penrhyn Stanlaws, 'Some Personal Recollections of Aubrey Beardsley', *Book Buyer,* October 1898, p. 212; R. A. Walker, *Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley, p. 1; Iconography,* item 72.

20. P. Stanlaws, 'Some Personal Recollections'; E. Jussim, *op. cit., p.* 80; P. Stanlaws, 'Some Personal Recollections'; H. MacFall, *op. cit., p.* xiii; A. Hammon, *op. cit., p.* 150; M. Beerbohm, *op. cit., p.* 223; ALS AB to Mrs Williams, [n.d.] (Princeton); MDG, p. 73; quoted in Margery Ross, *op. cit., p.* 27–28.

21. Robert Hichens, *The Green Carnation* (London, 1894; reprinted 1949), p. 71; R. Ross, *op. cit., p.* 24; J. L. May, *op. cit., p.* 50; W. B. Yeats, *Autobiographies, p.* 331–332; Frank Harris, *My Life and Loves*

[1925], vol. 1, p. 15; Brian Read and Frank Dickinson, *Aubrey Beardsley Exhibition at the Victoria and Albert Museum tg66, Catalogue* (London, 1966), item 587.

22. M. Benkovitz, *op. cit.,* p. 106; W. B. Yeats, *Memoirs,* p. 92; MDG, p. 115; John Russell, 'Why Beardsley is Back', *New York Times Magazine,* 5.2.1967, p. 55; J. L. May, *op. cit.,* p. 50; *Critic,* 22, 1894, p. 108; *Sun,* 28.3.1895, p. 1, in Linda Zatlin, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford, 1990).

23. J.W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; *Book Buyer,* February 1895; G. White, *Studio,* 1898, p. 252–263; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 331; J-W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; *Leslie's Weekly,* 6.8.1894, p. 90; mALS E. A. Beardsley to J. Lane, 'Sunday' [1924] (British Library, London); Allen Wade (ed.), *The Letters of W. B. Yeats* (London, 1954), p. 575; mALS E. A. Beardsley to J. Lane, 'Sunday' [1924]; J. W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; *Sketch,* 10.4.1895.

24. J. G. Nelson, *op. cit.,* p. 267–279; *Artist,* December 1894, p. 440; *Studio,* November 1894, p. ix; MDG, p. 76; ALS AB to 'Billy' [Rothenstein], '3 o'clock a.m., Tuesday' September, 1894] (Boston Public Library); *Artist,* December 1894, p. 439–440; *Punch,* 3.11.1894, p. 204–205.

25. M. Beerbohm, *op. cit.; Saturday Review,* 27.10.1894, p. 469; *National Observer,* 17.11.1894, p. 23; K. L. Mix, *op. cit.,* p. 127; P. Stanlaws, 'Some Personal Recollections'; *Magazine of Art,* January 1895, p. 38; *Studio,* 1894, p. 98; M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 47; Jules Roques, 'Les Artistes Anglais; M. Beardsley', *Courtier Francois,* 23.12.1894, p. 6–8; Rothenstein, *op. cit.;* ALS Oliver Lodge to R. A. Walker, 19.9.1935 (Princeton); Michael Holroyd, *Augustus John* (London, 1974), p. 42; Charles Hiatt, 'Designs by Will H. Bradley', *Studio,* 4, 1894, p. 168.

26. *Punch, Sketch,* 24.10.1894, p. 72; 28.7.1894; cf. *Punch,* 107, p. 89.

27. M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 93–94; AB to J. Lane, in *Dulau Catalogue,* 165, item 953; MDG, p. 78–79; ALS AB to J. M. Dent, 21.12. [1894] (Private Collection); ALS E. Gosse to A. E. Gallatin, 19.6.1902 (Princeton); ALS F. P. Barnard to J. Lane, 7.11.1920 (Princeton); F. P. Barnard, 'Constantine Guys, Twelve Unknown Drawings', *Artwork* (1930), p. 88; *Yellow Book,* vol. VIII; mALS M. Harland to J. Lane [December 1894] (British Library, London); MDG, p. 79; J. Lane, 'The Yellow Book' [Lane misspells the Canon's name, 'Crewsden']; M. Benkovitz, *op. cit.,* p. 118; *Punch's Almanach for 1895,* issued December 1894.

## *Глава VII. Скандал*

1. Rupert Hart-Davis (ed.), *Letters of Max Beerbohm,* p. 8; *Sketcli,* 10.4.1895, p. 561–562; *Punch,* 2.2.1895.

2. Alexander Michaelson [Andre Raffalovich], 'Aubrey Beardsley', *Blackfriars,* October 1928, p. 609; cf. Nicholas Salerno, An Annotated Secondary Bibliography', RAB, p. 447; *Emporiums,* [1895] p. 193–204; M. A. Stevens and R. Hoozee, *Impressionism to Symbolism* (London, 1994), p. 281; Glasgow Institute of Fine Arts, 24th Exhibition of Works of Modem Art (4.2.1895–4.5.1895), exhibit 247, 'Madame Rejane – £15.5s'; J-W. Smith, *Boston Evening Transcript,* 16.2.1895, p. 16; Walter Crane, *An Artist's Reminiscences,* p. 416; G. F. Scotson-Clark, 'The Artist of The Yellow Book', *Bookman,* April 1895, p. 158–161; *The Times* [NY], 24.2.1895, p. 4; *Herald* [Boston], 21.4.1895, p. 30.

3. *Record,* 23.1.1895, p. 4; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 195; Ada Leverson, in *The Sphinx and Her Circle,* p. 109–115.

4. J. L. May, *op. cit.,* p. 208; J. Brandon Thomas, *op. cit.,* p. 166; AB to Mrs Brandon Thomas [n.d. 1895], Sotheby's [London] Catalogue, 21–22.7.1975, item 522; *Limner,* no. 3, 1895, p. 13; cALS AB to Brandon Thomas [May 1895] (British Library, London).

5. MDG, p. 22; AB to [?], Christopher Millard catalogue (from Linda Zatlin); John Stokes, *In the Nineties* (Hemel Hampstead, 1989), ch. 1.

6. John Lane, *op. cit.;* Telegram, F. Chapman to J. Lane, 6.4.1895 (Princeton); J. Lane to F. Chapman 9.4.1895, quoted in J. Lewis May, *John Lane and the Nineties,* p. 83; Telegram, F. Chapman to J. Lane, 8.4.1895 (Princeton); Jean Moorcroft Wilson, */ Was an English Poet* (London, 1981), p. 125; Vincent O'Sullivan, *Aspects of Wilde* (London, 1936), p. 118; A.M. [Alice Meynell], 'Exhibitions', *Pall Mall Gazette,* 2.11.1904, p. 10; F. Chapman to J. Lane, 8.4.1895; Ella D'Arcy to J. Lane, 20.4.1895, in Karl Beckson, 'Ella D'Arcy, Aubrey Beardsley and the Crisis at "The Yellow Book": A New Letter', *Notes & Queries,* September 1979, p. 331–333; Telegram, William Watson to J. Lane [2.15 pm] 8.4.1895, (Princeton); J. Lane to F. Chapman, 9.4.1895; F. Chapman to J. Lane, 8.4.1895; E. D'Arcy to J. Lane, 20.4.1895; Telegram, F. Chapman to J. Lane, 17.4.1895 (Princeton); J. Lane to F. Chapman, 9.4.1895; Telegram, F. Chapman to J. Lane, 16.4.1895 (Princeton).

7. MDG, p. 82; NEAC Spring Exhibition, 1895 Catalogue, '14th Exhibition of Modern Pictures' – hanging day was 1.4.1895; MDG, p. 81.

8. E. D'Arcy to J. Lane, 20.4.1895; Telegram, F. Chapman to J. Lane, 17.4.1895 (Princeton); E. D'Arcy to J. Lane, 20.4.1895; Telegram, F. Chapman to J. Lane, 19.4.1895 (Princeton); H. Harland to E. Gosse, 5.5.1895, in Paul F. Matthieson and Michael Millgate (eds), *Transatlantic Dialogue* (Texas, 1965), p. 23; AB to F. Chapman

[May 1895] from Paris, in *J. Stephen Lawrence Catalogue No. 44;* MDG, p. 83, n. 4; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 323.

9. A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 609–610; Brocard Sewell, *Footnote to the Nineties* (London, 1968), p. 18ff.

10. A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928; Philip Healey, 'Mentor and Telemaque: A Beardsley Friendship', *Journal of Eighteen Nineties Society,* 1992; Evelyn Sharp, *Unfinished Adventure* (London, 1933), p. 57; W. B. Yeats, *op. cit.,* p. 323; A. Vallance to R. Ross, 23.5.1895 in Margery Ross, *op. cit.,* p. 38; A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 609; H. Harland to E. Gosse, 5.5.1895; mALS H. Harland to F. Chapman [2.5.1895] (British Library, London); J. Brandon Thomas, *op. cit.,* p. 166; Julie Speedie, *op. cit.,* p. 91; Baptismal Register of Brompton Oratory; F. Burnand to A. Leverson, 16.5.1895, in J. Speedie, *op. cit.,* p. 95.

11. MDG, p. *84ff;* A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 609; MDG, p. 84–86; David Nutt in *Studio International, Special Centenary Number* (1993). P. 117; A. Vallance to R. Ross, 23.5.1895 in M. Ross, *op. cit.,* p. 38.

12. B. Sewell, *op. cit.,* p. 43; A. Michaelson, 'Oscar Wilde', *Blackfriars,* November 1927, p. 697–700; MDG, p. 88; Mary Lago (ed.), *Bume-Jones Talking* (London, 1981), p. 42; MDG, p. 90.

13. mALS Arthur Machen to J. Lane, 28.9.1895 (British Library, London); *Punch,* 25.5.1895; A. Vallance to R. Ross, in Margery Ross, *op. cit.,* p. 38; J. Lane, 'The Yellow Book'; A. Vallance to R. Ross, in Margery Ross, *op. cit.,* p. 38; Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. I42n; MDG, p. 93; Rothenstein, *op. cit.,* p. 186; ibid., p. 245–246; MDG, p. 118; MDG, p. 92; H. MacFall, *Aubrey Beardsley,* p. 67–68 [MacFall served with the West India Regiment, receiving his commission in 1885]; A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 610.

14. For Leonard Smithers, cf. George F. Sims, 'Leonard Smithers', *London Magazine,* September 1956, p. 33–34, 40; Malcolm Pinhorn, 'The Career and Ancestry of Leonard Smithers', *Blackmansbury,* August 1964, p. 5; and *Leonard Smithers and the 1890s,* the catalogue of the Booth Collection of Books published by Leonard Smithers, Phillips, 13.6.1996; *Leonard Smithers Rare Book Catalogue No.* 3, September 1895, item 391; R. Hart-Davis (ed.), *The Letters of Oscar Wilde,* p. 630–631; 'A European Critic', *Literary Review* [NY], 5.3.1921, p. 5, in Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 141; K. Beckson, *Arthur Symons – A Life,* p. 112ff; V. O'Sullivan, *op. cit.,* p. 110–112.

15. Arthur Symons, *Aubrey Beardsley* (London, 1905), p. 13; MDG, p. 97; A. Symons to Mabel [Beardsley] Wright, 21.7.1912, in K. Beckson (ed.), *Selected Letters of Arthur Symons* (London, 1989), p. 225; A. Symons, *op. cit.,* p. 13; Edgar Jepson, *Memoirs of a Victorian*

(London, 1933), p. 279–285.

16. J. Pollitt, cf. Steven Hobbs, 'Mr Pollitt's Bookplate', *Book Collector,* Winter 1987, p. 518–531; the photo, by Hollyer, was reproduced in the *Sketch,* 7.11.1894, p. 83; cf. also *Sketch,* 20.6.1894, p. 399; ALS AB to 'Dear Sir', 1.8. [1895] (Princeton); MDG, p. 102; AB's German trip is uncertain, but cf. M. Benkovitz, *op. cit.,* p. 141; MDG, p. 102; 'Ballad of the Barber' [MS] (Princeton); A. Symons, *op. cit.,* p. 14; MDG, p. 97–98; *Selected Letters of Arthur Symons,* p. 111.

17. For Dieppe cf. Evelyn Sharpe, *op. cit.,* p. 65; A. Symons, 'Dieppe 1895', *Savoy, I,* January 1896; John Rothenstein, *The Life and Death of Conder* (London, 1983), p. 104ff; and Jacques-Emile Blanche, *Portraits of a Lifetime* (London, 1937), p. 91ff; Rothenstein, *op. cit.,* p. 106–113; J. – E. Blanche, *op. cit.,* p. 94; J. – E. Blanche, 'Preface' to *Sous la Colline,* reprinted in *Propos de peintre* (Paris, 1919), p. 114; ALS J. – E. Blanche to Mrs Wright [Mabel Beardsley], 17.8.1912 (Princeton); J. – E. Blanche, 'Preface', p. 117; *Portraits of a Lifetime,* p. 95.

18. E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 77; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 196; but see A. Symons, *Aubrey Beardsley,* p. 13; ALS Charles Conder to W. Rothenstein, 14.8.1895 (Harvard); C. Conder to W. Rothenstein, 5.9.1895 (Harvard); Vincent O'Sullivan, 'Literature in France' [MS] (Princeton), p. 10; A. Symons, *op. cit.,* p. 14; *Savoy, 1,* January 1896, p. 5.

19. J. – E. Blanche, 'Preface', p. 114; A. Symons, *op. cit.,* p. 15; *The Story of Venus and Tannhauser* [MS] p. 60 verso (Rosenbach Museum and Library, Philadelphia); MDG, p. 97–98. Brigid Brophy, *Beardsley and His World,* p. 99.

20. ALS C. Conder to W. Rothenstein, 14.8.1895; A. Symons, *op. cit.,* p. 15; MDG, p. 127; J. – E. Blanche, 'Preface', p. 124; Herbert Small, 'Aubrey Beardsley', *Book Buyer,* February 1895, p. 26–29; J. – E. Blanche, 'Preface', p. 117; R. A. Walker, *Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley,* p. 25; J. – E. Blanche, 'Preface', p. 115; A. Symons, *op. cit.,* p. 21.

21. MDG, p. 98–99 [dated 'late August', late September seems more probable]; W. B. Yeats, *Memoirs,* p. 92; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 329–330 *Under The Hill* (London, 1904) p. 46.

22. ALS AB to Mrs Gosse, [8.10.95] (Cambridge University Library); AB to J. Lane, in *Dulau Catalogue 163,* p. 100; Elkin Mathews note, quoted in *Boston Evening Transcript,* 17.11.1920, p. 4; MDG, p. 104; R. A. Walker, *op. cit.,* p. 22.

23. G. B. Shaw, quoted in Grant Richards, *Author Hunting* (London, 1936), p. 19; E. Jepson, *op. cit.,* p. 286–287; Desmond Flower and Henry Maas, *The Letters of Ernest Dowson* (NJ, 1967), p. 331 [The story was not used]; Brian Reade, *Beardsley* (London, 1967),

p. 354; Owen Seaman, 'The New Quarterly Blue Book', *National Observer,* 9.11.1895.

24. MDG, p. 107ff, 109; ALS Mrs William O'Brien [nee Raffalovich] to R. A. Walker, 24.11.1935 (Princeton); ALS E. Gosse to A. E. Gallatin, 19.6.1902 (Princeton); *Athanaeum,* 16.3.1895, p. 354; AB to L. Smithers, 16.12. [1895] *Warrack & Perkins Catalogue 60,* item 68; MDG, p. 109–111; cf. MDG, p. 174n; M. Beerbohm, 'Be It Cosiness', *Pageant,* 1895, p. 230–235.

## *Глава VIII. Сколько еще осталось?*

1. For *Savoy* dinner, cf. M. Beerbohm, 'First Meetings with W. B. Yeats', *Listener,* 6.6.1955, p. 15–16; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 328–329; and *Memoirs,* p. 91; Richard Ellam, *Yeats, the Man and the Masks,* p. 89–101; AB to [A. Leverson] [February 1896], *Goodspeed Catalogue, No. 223,* item 16; M. Beerbohm, *Listener,* 6.6.1955, p. 15–16; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 328–329.

2. 'Editorial Note', *Savoy,* 2; *Sunday Times,* 26.1.1896, p. 6; *Academy,* 18.1.1896, p. 56; *Athenaeum,* 25.1.1896, p. 117; *The Times,* 30.1.1896, p. 8; *Star,* 20.1.1896, p. 1; MDG, p. 112; *Sunday Times,* 26.1.1896, p. 6; *Sketch,* quoted in Weintraub, *Savoy, a Nineties Experiment* (London, 1966), p. xxiv; *Courrier Francais,* 2.2.1896, p. 8–9; *Athenaeum,* 25.1.1896, p. 117; *Academy,* 18.1.1896, p. 56; *Star,* 20.1.1896, p. 1; *World,* 16.2.1896, p. 18; *Sunday Times-Herald,* May 1896, p. 33.

3. Quoted in Julie Speedie, *op. cit.,* p. 99; *Punch,* 1.2.1896, p. 49; AB to [Ada Leverson] [February, 1896]; A. Symons, *op. cit.,* p. 16; A. Symons to Mabel, [Beardsley] Wright, 21.7.1912, in K. Beckson and J. M. Munro (eds), *Arthur Symons, Selected Letters,* p. 224–225; MDG, p. 118; the title-page reads, 'An heroicomic poem in five cantos. Embroidered with nine drawings by Aubrey Beardsley'; E. R. and J. Pennell, *The Life of James McNeill Whistler,* p. 310–311.

4. D. Flower and H. Maas, *The Letters of Ernest Dowson,* p. 350–351; *Courrier Francais,* 2.2.1896, p. 8–9; *Letters of Ernest Dowson,* p. 344; Vincent O'Sullivan, *Aspects of Wilde,* p. 127; *Letters of Ernest Dowson,* p. 347; Ratif de la Bretonne [Jean Lorrain] quoted in Jacques Letheve, 'Aubrey Beardsley et la France', *Gazette de Beaux Arts,* December 1966; MDG, p. 115–116, 119.

5. Prelim, page, *Savoy,* 2; MDG, p. 115; cALS A. Symons to John Gray [n.d.] (Blackfriars, Edinburgh); *Letters of Ernest Dowson,* p. 355; MDG, p. 119–123 *passim.*

6. MDG, p. 123; E. A. Beardsley to R. Ross, quoted in M. Easton, *Aubrey and tlie Dying Lady,* p. 95; V. O'Sullivan, *Aspects of Wilde,* p.

123, 115; W. Crane, *Magazine of An,* 1888, p. 15.

7. MDG, p. 126–129; *Tlie Times* [NY], 7.5.1896, p. 5; *Times Herald* [Chicago], 16.5.1896; J. Gray, 'Andre Raffalovich', *Blackfriars,* 1934, p. 405; Brocard Sewell, *Footnote to the Nineties,* p. 38, 112; A. Michaelson [A. Raffalovich], 'Oscar Wilde', *Blackfriars,* 1927, p. 697–701; E. A. Beardsley to R. Ross, quoted in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 97; MDG, p. 130–131; E. A. Beardsley, *B. Misc.,* p. 177–178.

8. MDG, p. 131; ALS E. Gosse to AB, 16.5.1896 (Princeton); MDG, p. 146 *Manchester Guardian,* 23.7.1896, p. 3; *Saturday Review,* 83, p. 426; *The Times,* 19.6.1896, p. 18; *Manchester Guardian,* 23.7.1896; *Studio,* VIII, 1896, p. 250; *Metropolitan Magazine* 4, [1896] p. 49–53; M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 65; ibid., p. 66; although the title-page date of the edition is 1897, it was first issued on 4.8.1896.

9. E. A. Beardsley to R. Ross, in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 113; MDG, p. 136–137, 145, 133; AB to L. Smithers, 9.6.1896, *Warrack & Perkins Catalogue 60,* item 133; MDG, p. 133.

10. E. A. Beardsley to R. Ross, in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 113; MDG, p. 137–141; Linda Zatlin, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford, 1990), p. 141ff; MDG, p. 141–144; AB's 'Last Will and Testament' (Somerset House, London); the other witness was Henry C. Keeble of the Spread Eagle Hotel; MDG, p. 143; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 323; J. G. Nelson, 'Leonard Smithers and the Chiswick Press', *Journal of the Eighteen Nineties Society,* 1994.

11. MDG, p. 147–153 *passim;* Captain Sir Richard Burton and Leonard Smithers, *Tlie Carmina of Catullus* (Privately Printed, 1894), p. xvi; MDG, p. 152; Jean Lorrain, 'Bathylle', *Le Chat noir,* 1.7.1882; W. H. Mallock quoted in Cobham-Brewer, *Dictionary of Phrase and Fable* (London, 1896 ed.).

12. cTLS R. A. Walker to O. W. Lodge, 13.8.1935 (Princeton); MDG, p. 151; A. H. Lawrence, 'Mr Aubrey Beardsley and His Work', *Idler,* 1897, p. 189–202; MDG, p. 151, 153; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 100; MDG, p. 152, 153, 169; W.L. [William Lawler], *London Year Book,* p. 49; MDG, p. 169.

13. R. Ross, *op. cit.,* p. 25; MDG, p. 154, 157, 159, 168; MDG, p. 186; MDG, p. 162–163, 166; J. M. Dent to E. A. Beardsley, 9.9.1896, *Sothebys (London) Catalogue,* 23/24.7.1987; J. M. Dent to AB, quoted MDG, p. 18IM.; MDG, p. 230; *Iconography,* items 138, 139; L. Smithers to F. Evans [n.d.] *Christies (London) Catalogue,* 13.5.1970; MDG, p. 183, 185, 187; MDG, p. 167.

14. J. G. Nelson, *Journal of the Eighteen Nineties Society,* 1994; V. O'Sullivan, *Aspects of Wilde,* p. 116; MDG, p. 176; quoted in G. Richards, *Author Hunting* (London, 1936), p. 18; W. B. Yeats, *Autobiographies,* p. 323–324; MDG. p. 167; R. Burton and L. Smithers,

*op. cit.,* p. 285; MDG, p. 179, 173, 203.

15. MDG, p. 171–172, MDG, p. 177; MDG, p. 173; P. Hanks and F. Hodges, *Dictionary of First Names* (Oxford, 1990), p. 30; E. A. Beardsley to R. Ross, quoted in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 102; MDG, p. 204, 207.

16. E. A. Beardsley to R. Ross, in Easton, *Aubrey and the Dying Lady;* MDG, p. 178ff; MDG, p. 186–200 *passim;* V. O'Sullivan, *Aspects of Wilde,* p. 127; Victor Plarr, *Ernest Dowson 1888–1898: Reminiscences* (London, 1914), p. 66.

17. MDG, p. 201–216 *passim.*

18. MDG, p. 212; E. A. Beardsley to R. Ross, in Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 103; MDG, p. 219, 222–226; E. A. Beardsley to R. Ross, in Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 103; ibid; to Smithers AB refers to his conveyance as a 'donkey chair'; MDG, p. 225–229; E. R. Pennell, *Nights;* MDG, p. 229; *Magazine of Art,* November 1896, p. 9–12; *Academy,* 26.12.1896, p. 590; M. Beerbohm, 'Ex Cathedra: Mr Beardsley's Fifty Drawings', *Tomorrow,* 1897, p. 28–35.

19. MDG, p. 208; V. O'Sullivan, 'Literature in France' [MS] (Princeton); A. Lawrence, *Idler,* 1897, p. 189–202; MDG, p. 203–214; E. A. Beardsley, 'Aubrey Beardsley' [MS] (Princeton), Marginal addition indicates this incident took place at Pier View; MDG, p. 323; ALS E. Gosse to AB (Princeton); MDG, p. 233, 235, 236.

## *Глава IX. Смирение*

1. MDG, p. 238; *Murray's Hampshire* (London, 1898), p. 176; MDG, p. 244n, 246; MDG, p. 265M, 262.

2. E. A. Beardsley to R. Ross 1.2.1897, in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 113; MDG, p. 252ff, 249ft; E. A. Beardsley to R. Ross, 1.2.1897; cf M. Sturgis, *op. cit.,* p. I9ff, 44; *Tlie Letters of Oscar Wilde,* p. 122; MDG, p. 246, 249–250; M. S. Lasner, *op. cit.,* p. 70; M. Beerbohm, 'Ex Cathedra: Mr Beardsley's Fifty Drawings', *Tomorrow,* January 1897, p. 28–35; Hal Dane [MacFall], *St Pauls,* 17.4.1897, p. 97–99; *Athenaeum,* 11.9.1897, p. 360; *Daily Telegraph,* 7.2.1897, p. 9.

3. MDG, p. 256, 260–261; *Baedeker – Great Britain* (1890), p. 46; MDG, p. 255, 264; *Catholic Wlio's Who – 1910;* MDG, p. 257, 259; E. F. Benson, *The Babe, B.A.* (London, 1897), p. 33, 107; MDG, p. 252; Steven Hobbs, 'Mr Pollitt's Bookplate', *Book Collector,* vol. 36, No. 4 (1987), p. 518–532.

4. MDG, p. 263, 267; Margery Ross (ed.), *op. cit.,* p. 46–47; MDG, p. 263; MDG, p. 273, 269; MDG, p. 278; M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 107; MDG, p. 269; MDG, p. 274–285 *passim;* A. Beardsley, 'The Celestial Lover' [MS] notes (Princeton); E. A.

Beardsley to R. Ross, 1.2.1897; MDG, p. 285–290.

5. MDG, p. 285–288; MDG, p. 293, 290; E. A. Beardsley to R. Ross, 1.2.1897; H. Harland, *Academy,* 10.12.1898, p. 437–438; R. Ross, *op. cit.,* p. 26; L. Johnson to Imogen Guiney, 30.10.1898 (Private Collection); Hugh F. Blunt, 'Aubrey Beardsley – A Study in Conversion', *Catholic World,* March 1932, p. 641–650; MDG, p. 289.

6. MDG, p. 297, 294; A. Vallance, *Magazine of Art,* 1898, p. 368.

7. MDG, p. 297–298; E. A. Beardsley to R. Ross, 22.3. [1897], in Margery Ross, *op. cit.,* p. 47; MDG, p. 298; E. A. Beardsley to R. Ross, 22.3. [1897]; MDG, p. 299–311 *passim.*

8. MDG, p. 308; H. Davray, 'L'Art d'Aubrey Beardsley', *L'Ermitage,* March 1897, p. 253–61; Alexander Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 613; *Saturday Review,* 19.12.1896, p. 645–646, reprinted in A. Symons, *Studies in Two Literatures* (London, 1897); John Stokes, 'Beardsley/Jarry: The Art of Deformation', *RAB, p.* 55–70; A. Jarry, 'Exploits and Opinions of Dr Faustroll', in Roger Shattuck and Simon Watson-Taylor (eds/trans.), *Selected Works of Alfred Jarry* (London, 1965), p. 186, 201–202.

9. MDG, p. 305–309; MDG, p. 279, MDG, p. 315; Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 23 5; MDG, p. 314; Claude Dauphine, *Rachilde* (Paris, 1991); Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 235; MDG, p. 313–320 *passim;* Weintraub, p. 237; Rothenstein, *Men and Memories,* p. 317–318; MDG, p. 320.

10. MDG, p. 315–326 *passim;* ALS E. A. Beardsley to Mabel Beardsley, 10.12. (1904] (Princeton); MDG, p. 325.

11. *Letters of Ernest Dowson,* p. 388; AB to L. Smithers, in *Boston Evening Transcript,* 17.11.1920, p. 4; MDG, p. 326–337 *passim.*

12. MDG, p. 323; MDG, p. 335–351 *passim;* J. – E. Blanche, *Portraits of a Lifetime,* p. 91–92.

13. R. Ellman, *Oscar Wilde,* p. 502fF.; *Tlie Letters of Oscar Wilde,* p. 635; Norman Page, *The Oscar Wilde Chronology* (Boston, 1991), p. 77; *Tlie Letters of Oscar Wilde,* p. 627; MDG, p. 351; R. Hart-Davis (ed.), *More Letters of Oscar Wilde* (Oxford, 1985), p. 151; V. O'Sullivan, *Aspects of Wilde,* p. 86–87; *Tlie Letters of Oscar Wilde,* p. 635; L. Smithers to O. Wilde, 2.9.1897 in ibid, p. 635 n. 2.

14. Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 245; Rothenstein, *Tlie Life and Death of Conder,* p. 136; MDG, p. 355, 357–358; L. Smithers to O. Wilde, 2.9.1897; M. Beardsley to J. – E. Blanche in J. – E. Blanche, *Portraits of a Lifetime,* p. 95–96; MDG, p. 361–362.

15. MDG, p. 365, 367; S. Diaghilev to D.S. MacColl, 21.9.1898, in A. Haskell and W. Nouvel, *Diaghileff* (NY, 1935), p. 72–73; MDG, p. 364; Douglas Ainslie, *Adventures Social and Literary* (London, 1922), p. 258; ALS E. A. Beardsley to D. Ainslie, 11.941897] (Princeton).

16. MDG, p. 368–370; for Olive Custance, cf. Brocard Sewell,

*Olive Custance: Her Life and Work* (London, 1975); M. Benkovitz, *Aubrey Beardsley,* p. 170–171; *Yellow Book,* VII; MDG, p. 250, 267; ALS O. Custance to J. Lane [n.d.] (Private Collection); MDG, p. 378–386 *passim; Letters of Ernest Dowson,* p. 397; MDG, p. 373, 376; V. O'Sullivan, 'Literature in France' [MS] (Princeton), p. 10; MDG, p. 382–392 *passim.*

## *Глава X. Смерть Пьеро*

1. MDG, p. 396; Eustace Reynolds-Ball, *Mediterranean Winter Resorts* (London, 1899, ed.), p. 91, 93; MDG, p. 395; last photograph of AB, reproduced in *Academy,* 10.12.1898, p. 437; MDG, p. 397, MDG, p. 426; MDG, p. 397–407 *passim.*

2. AB, 'Volpone, by Ben Johnson, 7 January, 1898' [MS] (Princeton); MDG, p. 404–418 *passim;* Thomas Beer, *The Mauve Decade* (NY, 1926), p. 249; H. Harland, 'Aubrey Beardsley', *Academy,* 10.12.1898, p. 437; MDG, p. 412–427 *passim; Rocket,* 20.2.1898, in M. Easton, *Aubrey and the Dying Lady,* p. 202; MDG, p. 428, 440, 436; R. Ross, *op. cit.,* p. 27; MDG, p. 430–436; Weintraub, *op. cit.,* p. 252; MDG, p. 439; E. A. Beardsley to M. Beardsley, 10.12. [1904]; *B. Misc.,* p. 107, 116; the MS is at Princeton; M. Easton, p. 115; MDG, p. 437; AB to Tristan Klingsor, 28.2. [1898] in *Revue Illustre,* 15.6.1898, p. 435.

3. MDG, p. 440–441; John Gray, 'Introduction', *Last Letters of Aubrey Beardsley* (London, 1904); MDG, p. 413; Alexander Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 613; MDG, p. 439; J. Gray, *op. cit;* MDG, p. 441; A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 615*n;* ALS A. Raffalovich to J. Gray, 9.10.1904 (National Library of Scotland, Edinburgh); MDG, p. 404, 441; A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. *615n;* R. Ross, *op. cit.,* p. 27; Ross states that AB received the last rites two days before he died; MDG, p. 440; Mabel Beardsley to A. Raffalovich in A. Michaelson, *Blackfriars,* October 1928, p. 614; J. – E. Blanche, *Portraits of a Lifetime,* p. 94; M. Beardsley to A. Raffalovich, *Blackfriars,* October 1928, p. 614; unlabelled newspaper cutting [March, 1898], BGS Archive (Lewes); MDG, p. 441.

## *Послесловие*

1. *The Times,* 18.3.1898, *St James's Budget,* 25.3.1898; *Sketch,* 23.3.1898, *Black and Wliite,* 26.3.1898, *St Paul's,* 2.4.1898.

2. *Daily Chronicle,* 17.3.1898; *Studio,* 13, 1898; *Magazine of Art, 22,* 1898; *Academy,* 55, 1898; *Revue Blanche,* 16, 1898; *Poster and Art*

*Collector, 1,* 1898.

3. Ross to Smithers, in *Tlie Letters of Oscar Wilde,* p. 729–730. *Emporium,* 7, 1898, p. 352–355; *Dekorative Kunst,* 2, 1898, p. 18–21.

4. cALS Mabel Beardsley to Raffalovich, 20.5.1898; Blackfriars, Edinburgh.

5. *Times* (New York), 28.5.1898, p. 358; ALS Gray to Raffalovich, 20.2.1899; National Library of Scotland.

6. TLS R. A. Walker to J. Harlin O'Connell, 5.7.1949, Princeton.

7. cf. Easton, *Aubrey and the Dying Lady;* Jack Smithers, *The Early Life and Vicissitudes of Jack Smithers* (London, 1939).

8. Gleeson White, 'The Art Movement. «Jugend»: some decorations and a moral', *Magazine of Art,* 21, 1898, p. 40–44.

9. Sidney Horler, *Strictly Personal* (London, 1950), p. 227–228.

10. G. Richards, *Author Hunting,* p. 200; Weintraub, *Aubrey Beardsley – Imp of the Perverse,* p. 265.

11. Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe* (London, 1995), p. 181, 297.

12. Philip Hensher, 'Waiting for a Hundred Years', *Spectator,* 3.8.1996, p. 8–10.

**notes**

# Примечания

# 1

Конца столетия (*фр.*). – *Здесь и далее примеч. авт., если другое не указано особо.*

# 2

Дела Дэвида Беньона медленно, но неуклонно шли в гору. В брачном свидетельстве он указан как владелец паба, а согласно переписи 1851 года, Беньон был торговцем недвижимостью. Его завещание было заверено 1 мая 1858 года. Дом на Бернардстрит упомянут в дополнительном распоряжении к нему. Хотя оценочная стоимость поместья составляла менее 3000 фунтов (на это указывают Уолкер и другие исследователи), реестр налога на наследство показывает, что полная стоимость имения, включая дом, превышала 12 000 фунтов.

# 3

*Королевский павильон* – бывшая приморская резиденция королей Великобритании, памятник архитектуры начала XIX столетия. – *Примеч. перев.*

## 4

Генри Рассел и Эмма Рональд не состояли в браке. Бриджит Брофи в своей превосходной книге «Бердслей и его мир» (1976) тоже упоминает об этом.

# 5

В переписи 1881 года дом № 57 на Денбистрит числится как меблированные комнаты, сдаваемые Джошуа Ханниболлом и членами его семьи. Кроме Бердслеев там проживала еще одна пара – мистер и миссис Эдвард Лингинг.

# 6

Критик Роджер Фрай сравнил тщательность стиля Бердслея с терпеливостью индийского ремесленника. Эта аллюзия приобретает неожиданное значение с учетом вероятных индийских корней Обри.

# 7

*«Старички»* (old boys) – выпускники привилегированных школ и закрытых учебных учреждений в Британии. – *Примеч. перев.*

# 8

Роберт Росс писал, что Бердслей начал посещать дневные занятия в ноябре, получив месячный испытательный срок. На это указывает его заявление о приеме, датированное 25 ноября 1884 года. Однако старший преподаватель А.У. Кинг утверждал, что Бердслей приехал в январе 1885 года уже в качестве пансионера. С учетом роли Кинга в будущих событиях мы отдаем предпочтение его версии.

# 9

Стоит отметить, что в конце XIX века это имя произносилось с длинной открытой первой гласной. Среди современников Обри он был известен как Аубри Бердслей (информация от Мореско Пирса через Барри Хэмфриса).

# 10

Драматург Уильям Швенк Гилберт и композитор Артур Сеймур Салливан написали во второй половине XIX века 14 комических опер, вызвавших множество подражаний и до сих пор чрезвычайно популярных в англоязычных странах. – *Примеч. перев.*

# 11

Плутовской роман «Жиль Блас» Алена Лесажа, который Скотсон-Кларк называл не вполне подходящей книгой для мальчиков, был любимым произведением Уильяма Питта. Бердслей высоко ценил свою предполагаемую связь с великим государственным деятелем и называл карикатуру на Питта, попавшего в ад, семейным портретом.

Точность и острота его наблюдений также объясняются ярко выраженным, хотя и редко используемым «подражательным талантом» (см.: *Росс Роберт.* Обри Бердслей. С. 30).

# 13

*Миллес* Джон Эверетт – один из основателей движения прерафаэлитов, впоследствии отрекшийся от них и ставший президентом Королевской академии художеств. Моксоновское издание – первое иллюстрированное издание стихов Теннисона (Лондон: Эдвард Моксон, 1857) с иллюстрациями Миллеса, Россетти и Холмана Ханта. – *Примеч. перев.*

# 14

*Фокс* Гай – участник заговора против короля Якова I, который должен был взорвать пороховой склад под палатой лордов. Был схвачен и казнен. В некоторых англоязычных странах 5 ноября до сих пор проходят исторические реконструкции этого события с фейерверками и сожжением чучела Фокса. – *Примеч. перев.*

## 15

В буквальном переводе «по очереди». Выражение прижилось в английском языке по названию популярного фарса Дж. Мортона, где действующие лица Джон Бокс и Джеймс Кокс живут в одной комнате, поочередно занимая ее один днем, а другой ночью. – *Примеч. перев.*

## 16

Имеется в виду 50-летие правления королевы Виктории, взошедшей на престол в 1838 году. – *Примеч. перев.*

# 17

Личность мисс Фелтон остается загадкой. Одна семья Фелтон жила недалеко от Бэкингемроуд – на Новавиллас, 7. В переписи 1891 года упоминается, что мистер Фелтон был дантистом и имел 11-летнюю дочь Глэдис, однако маловероятно, чтобы в 1887 году Обри писал шутливые любовные письма восьмилетней девочке.

# 18

На церемонии вручения наград в конце семестра Бердслей был одним из 11 мальчиков, получивших медаль за хорошее поведение. Эта медаль сохранилась в Брайтонском музее и художественной галерее. Росс утверждает, что Бердслей покинул школу в июле 1888 года, и другие следуют этой датировке, но в письме А.У. Кинга Г.А. Пэйну от 4 декабря 1920 года, хранящемся в архиве Брайтонской средней школы, ясно говорится о том, что Обри перестал быть ее учеником перед Рождеством 1888 года.

# 19

*Уайльд* Оскар Уэйд, бакалавр искусств Оксфордского университета, между 1885 и 1893 годами служил викарием в церкви Святого Варнавы. Впоследствии он стал сельским настоятелем в епископате Или. Сведений о том, что он когда-либо встречался со своим знаменитым тезкой и однофамильцем, нет.

# 20

Любовь Бердслея к музыке в целом и операм Рихарда Вагнера в частности производила впечатление на всех его знакомых. Один друг вспоминал, как сидел за его креслом на «Тристане и Изольде» и наблюдал, как руки, сжимающие подлокотники перед ним, дрожали от чувств, вызываемых музыкой. (см.: *Уайт Глисон.* В память об Обри Бердслее. The Studio, 1898. P. 260.)

# 21

*Titbit* (*англ.*, букв. «лакомые кусочки») – еженедельный журнал, печатающий короткие рассказы и главы из книг, основанный Дж. Ньюнсом в 1881 году. Впоследствии издавался ежемесячно до 1989 года. – *Примеч. перев.*

# 22

Успех Мэйбл на экзаменах был засвидетельствован в письме Обри, адресованном Э.Дж. Маршаллу (осень 1892 года), но точная дата остается гипотетической.

# 23

В книге записей Ассоциации выпускников Брайтонской средней школы за 1879–1900 годы эта пьеса упомянута в сообщении о встрече, состоявшейся 14 октября 1890 года. Бердслей озаглавил ее «Соседи», но впоследствии название было изменено на «Дело Браунов».

# 24

Аттолини и его жена-англичанка жили в четырех комнатах, а в остальных поселилась семья Бердслей. Их горничной была Сильвия Хогг. В то время ей исполнился 21 год, и она, как и Элен, родилась в Индии. По данным переписи 1891 года, Винсент указал свое общественное положение в соответствии с собственными амбициями – джентльмен.

Так называемых (*фр.*).

## 26

Речь идет о балладе Китса 1819 года, написанной по мотивам средневековой провансальской поэзии. – *Примеч. перев.*

# 27

Игра слов: *ballerina assoluta* – прима-балерина; *ballerina dissoluta* – распутная балерина. – *Примеч. перев.*

## 28

*Геркомер* Губерт фон – немецкий и английский художник, график, книжный иллюстратор и театральный деятель. Школа в Буши была открыта в 1883 году. – *Примеч. перев.*

## 29

Павлиний зал (Peacock Room) – шедевр Уистлера, выполненный в японском стиле. В отсутствие хозяина, заказавшего незначительные украшения, художник расписал панели гостиной глазурованными узорами в сине-зеленых радужных тонах с добавлением листового золота. При этом была полностью уничтожена работа предыдущего декоратора Томаса Джекилла и обивка из кордовской кожи, привезенная в Англию Екатериной Арагонской. После ссоры с вернувшимся хозяином Уистлер проник в его дом и изобразил на стене двух ссорящихся павлинов: одного с кистью, а другого с мешком денег. – *Примеч. перев.*

«Принцесса из страны фарфора» (*фр.*).

# 31

*Биллингсгейт* – район рыбного рынка в Лондоне. – *Примеч. перев.*

# 32

*Ричардсон* Сэмюэль – родоначальник сентиментальной английской литературы, автор эпистолярного романа «Памела, или Вознагражденная добродетель». – *Примеч. перев.*

# 33

Бердслей иногда делал несколько рисунков на один и тот же сюжет, поэтому его ранние работы с трудом поддаются датировке. Хотя он упоминает о том, как показывал Берн-Джонсу «Литанию Марии Магдалины», сохранившийся рисунок с таким названием относят к периоду интенсивного подражания Мантенье, последовавшему за его визитом в Гранж. «Данте, рисующий ангела» – судя по всему, другое название работы «Annovale Della Morte Di Beatrice», явно основанной на картине Россетти «Данте, рисующий ангела в первую годовщину смерти Беатриче». В итальянском нет слова «annovale», но оно указывает на попытку передать слово «годовщина» на языке Данте.

# 34

Элен Бердслей в своих мемуарах утверждает, что на той встрече присутствовали только Констанция, Сирил и Вивиен. У нас нет оснований сомневаться в ее правдивости. Другое дело – знала ли она о письме Обри и его двусмысленном упоминании об Оскарах Уайльдах?

## 35

В оригинале письма – *embryonic genii*, то есть зарождающиеся джинны. – *Примеч. перев.*

## 36

Букв.: запертый сад. Метафора непорочности в христианском искусстве. – *Примеч. перев.*

## 37

В Принстоне хранится ранняя стилизация Бердслея под карикатуру в журнале *Punch* под названием «Разочарование». На ней изображен мальчик, вручающий матери игрушечного слона. Мать: «В чем дело, Томми? Разве тебе не нравится слоник, которого подарил дядя Джон?» Томми (жалобно): «Нет, мама, я не могу сссломать его!» Рисунок выполнен в манере Линли Сэмбурна, хотя в фигуре женщины ощущается влияние прерафаэлитов; узкая картина на ширме за ней отмечена подписью «бабочкой», как и другое полотно на стене.

## 38

*Патер* Уолтер – английский эссеист и искусствовед, главный идеолог эстетизма, сделавший своим девизом лозунг «Искусство ради искусства». – *Примеч. перев.*

## 39

*Уоттс* Джордж Фредерик – английский художник-символист и скульптор, который был близок к течению прерафаэлитов. – *Примеч. перев.*

*Тондо* – рисунок или картина, выполненная в пределах круга; разновидность медальона. – *Примеч. перев.*

# 41

«Останки [или руины] поэта» (*фр.*).

# 42

«Песнь любви», стихотворение Альфонса де Ламартина (1822). – *Примеч. перев.*

## 43

Возможно, этот рисунок или его общая схема были воспроизведены в «японской» зарисовке Бердслея под названием «La Femme Incomprise», где изображена куртизанка с кошкой.

## 44

«Начинается новая жизнь» (*лат.*). Цитата из Данте, который сам позаимствовал ее из перевода «Никомаховой этики» Аристотеля. – *Примеч. перев.*

## 45

«Конец века» (*фр.*). В искусствоведении обозначает период 1890–1910 годов.

## 46

Молодой английский художник с удивительными предпочтениями (*фр.*).

## 47

Возможно, в это время Бердслей обратился к книготорговцу Уолтеру Т. Спенсеру на Нью-Оксфорд-стрит и предложил ему проиллюстрировать книгу (см.: *Спенсер У.Т.* Сорок лет в моей книжной лавке. Лондон, 1923).

## 48

Этот «логотип», которым Бердслей пользовался до середины 1894 года, происходит от японских иероглифов и имеет разные трактовки. Критик из *Boston Evening Transcript* вообще посчитал его похожим на крест с герба принца Уэльского. В письме Россу Бердслей однажды изобразил его в виде трех подсвечников. Современные толкователи искали в этом и сексуальную интерпретацию.

«Заходящее солнце» (*фр.*).

Эванс связывал этот образ с увлечением Бердслея вступительным стихотворением Блейка к его сборнику «Песни невинности и опыта».

Остроты (*фр.*).

# 52

В своих воспоминаниях о первом знакомстве с творчеством Бердслея Хинд допустил ошибку: он упоминает три или четыре рисунка из серии «Саломея», которых там не могло быть.

# 53

Судя по всему, эти рисунки никого не оскорбили. Вскоре после их публикации Уолтер Крейн встретился с Бердслеем на одном из домашних вечеров у миссис Уайт и, как впоследствии сообщил Скотсон-Кларку сам Глисон Уайт, очень благожелательно отозвался о нем.

Здесь: сенсация (*букв.* «скандальный процесс»).

## 55

На радикальную природу композиции Бердслея указывают трудности, с которыми сталкивались многие толкователи. По крайней мере один комментатор того времени подозревал, что Саломея (в верхней части рисунка) прыгает в воздух в «пароксизме экстаза» (см.: *Saturday Review*. 1894. 24 марта).

В балетной пачке (*фр.*).

«Непонятая женщина» (*фр.*).

Непосредственно как таковым (*фр.*).

# 59

Обри также отдал должное Стриксу в изображении странного однорогого существа с головой в руках, которое появилось в «Остротах Фута и Хука» (с. 23).

После вас, мадам, после вас, месье (*фр.*).

# 61

Одна фривольная нотка в его работу над «Смертью Артура» уже вторглась. При внимательном изучении рисунка «Как Артур увидел лесное чудовище», датированного 8 мая 1893 года, можно увидеть фаллос, скрытый за штриховыми линиями, переплетающимися на переднем плане. Дент этого не заметил.

Между нами (*фр.*).

# 63

По утверждению Росса, Бердслей однажды сказал, что его интересовали лишь четверо из сверстников. Он приводит эти слова как пример эксцентричности Бердслея, но возникает искушение угадать, кто эти четверо. Может быть, Бирбом, Сикерт, Ротенштейн и он сам?

*Джордж Эджертон* – псевдоним Мэри Чавелины Данн Брайт, английской писательницы и феминистки, дружившей с Бернардом Шоу и Джеймсом Барри. – *Примеч. перев.*

«Прекрасная Изольда в саду наслаждений» (*фр., староангл.*).

# 66

Хотя Бердслей никогда не был так близок с Уоттсом, как с Берн-Джонсом, он поспешил откреститься и от этого уважаемого художника. Обри знал, что Уоттс неодобрительно отнесется к его поступку, и заявил, что он не в восторге от его творчества (см.: Book Buyer, 1895, февраль).

## 67

Всегда нужно убивать своего отца (*фр.*).

Галантных праздников (*фр.*).

Здесь: миниатюры в китайском стиле (*фр.*).

Бердслей не присутствовал на лондонской лекции Верлена, но встретился с поэтом у Харлендов и нашел его милым старым чудаком. Возможно, он даже позаимствовал черты его морщинистого лица для одного из заглавных рисунков к «Смерти Артура» (книга XI, глава 6).

## 71

Письмо без даты от Харленда (архив Лейна) указывает на то, что издатель заключил с Джеймсом соглашение о сотрудничестве.

## 72

В записке Харленда Ротенштейну говорится, что за использование «Портрета джентльмена» и «Портрета дамы» в первом номере журнала художник получит по 5 фунтов. За свои литографии Ротенштейн действительно получал по 5 фунтов, но Лейн сохранял оригиналы у себя.

## 73

*The Studio* дает понять, что идея использовать один рисунок для афиши и обложки программы стала новшеством. «Малый вариант, – пишет критик этого издания, – был явно предпочтительнее большого» (см.: The *Studio* 3. 1894. P. 60–61).

*Миссис Гранди* – олицетворение общественного мнения и ханжеской морали. – *Примеч. перев.*

«Сентиментальное воспитание» (*фр.*).

Это замечание могло быть ироническим. Марго Питерс в своей биографии миссис Патрик Кемпбелл (*Миссис Пат*. Лондон, 1984) пишет, что актриса всю жизнь хранила у себя рисунки Бердслея.

# 77

Восхищение Лейтона работами Бердслея не удержало его от недовольства позерством художника. После выхода в свет «Желтой книги» он пожаловался Лейну: «Молодой Бердслей из кожи вон лезет со своей манерностью. Очень жаль, ведь он способен на большее».

# 78

Из-за своей худобы и угловатости Бердслей казался выше, чем был на самом деле. Скотсон-Кларк в статье 1895 года упоминал, что его друг три дюйма не дорос до шести футов, то есть его рост равнялся 1 метру 75 сантиметрам.

Еще одной из его манерных привычек, по свидетельству Пенрина Стенлоуза и Жюля Роке, было курение.

# 80

Конфедерация ораторианцев – католическое общество апостольской жизни, основанное святым Филиппом Нери в 1558 году.

# 81

Лейн сохранил такую записку Бердслея: «Пожалуйста, пришлите мне немного наличных денег. В Кафе-Рояль отказываются оплатить ваш чек. Счет составляет ровно 1 фунт 1 шиллинг». Восхищение Сэндиса работами Бердслея нашло выход в имитации: он сделал превосходный рисунок «Цирцея и свинья» (см.: The Sketch. 1894. 26 сентября. С. 501).

«Гарсоны Кафе-Рояль» (*фр.*).

Первая сцена, с незначительными исправлениями, была даже использована в качестве рекламы пастилок «Жерандель».

*Автоним* – подлинное имя автора. – *Примеч. перев.*

## 85

Судьба этого рисунка, возможно, послужила источником вдохновения для комичной (не исключено, что вымышленной) истории о выброшенном плакате Бердслея, в который в Филадельфии завернули белье для китайской прачечной. Владелец прачечной, мистер Сэм Ли, спас плакат, напомнивший ему о родном Пекине. Впоследствии он продал его на аукционе за 100 долларов Ван Фо Ли, владельцу китайского театра в Нью-Джерси. Мистер Ли выставлял его и заработал более 500 долларов на продаже билетов. По прошествии времени он продал плакат богатому китайцу из Сан-Франциско. Тот поместил его под навесом у входа в дом и зажег перед ним фонарь, который горел днем и ночью, как если бы это был могущественный талисман (см.: Westminster Gazette. 1894. 9 августа; там же, 1898. 17 марта; *Daily Mail*. 1898. 18 марта).

## 86

В последние годы жизни Бердслей признавался в «ненависти» к Китсу и Россетти. Уайльд, вероятно, был прав, назвав эту претензию чистейшим упрямством (см.: *О'Салливан Винсент*. Аспекты Уайльда. С. 120).

*Ламбетский дворец* – резиденция архиепископа Кентерберийского. – *Примеч. перев.*

«Здесь я пребываю и здесь останусь» (*фр.*).

## 89

Существует сомнительное утверждение, что Бердслей действительно создал ныне утраченную иллюстрацию к Книге Левит, 18: 23: «И ни с каким скотом не ложись, чтобы излить семя и оскверниться от него; и женщина не должна становиться перед скотом для совокупления с ним. Это гнусно» (см.: *Смитерс Джек*. Ранние годы и злоключения Джека Смитерса. Лондон, 1939. С. 39).

У Сикерта была теория о том, что закон эстетического удовлетворения можно сформулировать следующим образом: там, где эффект достигается благодаря размещению черных узоров, линий, пятен или точек на белом фоне, удовольствие наблюдателя начинает уменьшаться, как только объем черного превосходит площадь белого фона. Он говорил, что ему не нравится «Публика на представлении оперы Р. Вагнера “Тристан и Изольда”», и отговаривал Бердслея от новых рисунков в таком духе (см.: *Сикерт У.* Будущее гравюры. В кн.: Свободный дом. С. 262–263).

# 91

«Клянусь Диоскурами, не все чудовища водятся в Африке» (*фр.*).

*Бедлам* – Бетлемская королевская больница, первоначальное название – госпиталь Святой Марии Вифлеемской, психиатрическая лечебница в Лондоне, основанная в 1547 году. – *Примеч. перев.*

# 93

Драматически упрощенный стиль Бердслея глубоко оскорблял представления американцев о труде. Этой теме было посвящено несколько сатирических стихотворений. В одном из них говорилось о Джиме Мазиле, грубом мужлане, который очистил краску с малярных кистей о дверь амбара, а потом продал ее городскому простофиле, принявшему дверь за афишу работы Бердслея (см.: Echo. 1895. V. 3. P. 224). Другой часто перепечатываемый стишок гласил: «Юноша и девушка случайно / Повстречались на бердслеевской афише, / Кажется, она его не видит, / Кажется, что он ее не слышит. / Говорит он ей: «Не знаю, кто я, / Ну а ты, о Боже, кто такая?» / Говорит она: «Скажу тебе я, / Хотя помню лишь наполовину: / Я родилась в студии Бердслея, / Когда кот чернила опрокинул» (см.: Clack Book. 1896. V. 2. P. 49).

# 94

В своих воспоминаниях о Бердслее и «Желтой книге» Лейн говорит, что к ним присоединились Бирбом и поэт Уильям Уотсон, но письмо в Принстон от 17 ноября 1920 года свидетельствует о том, что издатель попросил профессора Барнарда напомнить ему список гостей. Барнард ошибочно датировал визит летом или осенью 1894 года и сказал: «Думаю, там были вы, Бердслей, Макс Бирбом и Уотсон». Хотя Лейн принял это к сведению и перенес визит на Рождество, судя по всему, воспоминания Барнарда в этом отношении ошибочны. Бирбом и Уотсон были на озере Уиндермир вместе с Лейном и Барнардами на Пасху 1897 года, как явствует из письма Макса Реджинальду Тернеру. Возможно, в декабре 1894 года Обри являлся единственным спутником Лейна.

В пародии на эссе Бирбома «1880» она утверждала, что Бакс Мирбом был вдохновлен этюдом 1894 года. Он увидел рисунок декольтированной дамы в маске, играющей на фортепиано посреди пшеничного поля, с двумя зажженными свечами на крышке и подписью Оубри Вирдслей.

Игра слов: Juvenal (Ювенал) – juvenile (юношеский).

## 97

Тоже игра слов, в переводе «Голова пугала».

# 98

В интервью для *New York* Times, данном 12 апреля 1895 года, Лейн говорил то же самое. Он назвал Бердслея современным Хогартом и напомнил, что у Обри было много карикатур на Уайльда.

# 99

Бердслей высмеивал тех, кто находил в его рисунках воображаемые непристойности. Он вспоминает о том, как во фрагменте из «Истории Венеры и Тангейзера», прошедшем цензуру, критики находили особый смысл в складках портьер или изгибе ветвей. Один даже объяснил, что обозначает особое расположение роз в гирлянде. На полях Обри оставил примечание «см. мой рисунок».

# 100

Хотя остряки утверждали, что после отставки Бердслея «Желтая книга» сразу стала серой, вышло еще девять выпусков, подчас довольно интересных.

# 101

Бердслей также создал обложку для самого известного романа Артура Мейчена «Великий бог Пан», опубликованного в серии «Ключевые записки». – *Примеч. перев.*

Не все их увеселения были связаны с развлечениями. Эдгар Джексон вспоминал экскурсию в обществе Бердслея, Кондера, Ротенштейна и Джорджа Мура, сидевших на двух узких скамьях на крыше омнибуса, который направлялся в Далвич. Мур заставил их сойти в Пэкхэме, так как, по его словам, он писал об этих местах. Мур сильно удивился, обнаружив, что местность сильно отличается от его описания. «Вот участь приверженца реализма! – восклицал он. – Он пишет о полях и стогах в Пэкхэме, когда на самом деле там нет ни полей, ни стогов» (см.: Мемуары викторианца. С. 256).

Лонное сочленение (*букв.* «холм Венеры»). – *Примеч. перев.*

# 104

В «Каталоге редких книг № 8» Смитерса (1896) это произведение значится под номером 1260. Бердслей часто покупал книги у Смитерса. Обри являлся страстным библиофилом, и желание иметь детскую книжку с картинками, переплетенную в сафьян, было вполне в его духе. Со своей стороны, Гринуэй не ответила художнику взаимностью. Увидев его рисунки на выставке Клуба новой английской живописи в 1894 году, она написала: «Я ненавижу Бердслея больше, чем кого бы то ни было» (см.: *Энжен Родни.* Кейт Гринуэй. Лондон, 1981. С. 181).

## 105

В оригинальной рукописи Фанфрелюшем звали распутного придворного. В новелле «История Венеры и Тангейзера, или Под холмом» он носит имя Спорион.

Подстрочник:

«Любезный юноша возле ее ног – и взвешивает свои шансы против собственной отваги; его опасения вскоре тают в полдневном зное.

Турист бросает разъяренный взгляд; становится красен, будто его путеводитель, устремляется дальше и возносит молитву за Францию». В переводе М. Кузмина этот фрагмент звучит так:

*А милый мальчик уж у ног,*
*Не знает, нужно ли быть… смелым,*
*О Франции молить лишь мог*
*Турист в уме окаменелом —*
*И гида красный переплет*
*В сравненьи с ним казался белым.*

## 107

Бердслей публично утверждал, что книги Уайльда приносят несчастье, и отказывался держать их у себя дома (см.: *Уинвор Фрэнсис.* Оскар Уайльд и желтые девяностые. С. 180). Возможно, он избавился от них во время переезда на Сент-Джеймсплейс, когда продал часть своей библиотеки через Смитерса.

# 108

Личность девушки остается неизвестной. Бирнбаум утверждал, что Бердслей был обручен с актрисой Паулиной Чейз, но, так как мисс Чейз родилась в 1885 году, это утверждение выглядит безосновательным.

# 109

Лейн предложил пост художественного редактора Д.С. Макколлу, который сказал, что, будучи другом Бердслея, он не займет его место после позорного увольнения. Чтобы избежать дальнейших отказов и заодно сократить расходы, издатель взял эту обязанность на себя.

# 110

Антология была задумана как часть предвыборной кампании одной из партий. Позже Пеннелл вспоминал: «Когда посчитали голоса членов совета, оказалось, что прогрессисты потеряли двадцать пять кресел. Такова сила искусства в Англии. Мне говорили, что Бердслей стоил им множества голосов» (см.: Приключения иллюстратора. С. 255).

# 111

*Джон Буль* – собирательный образ англичанина, аналог американского дяди Сэма. – *Примеч. перев.*

# 112

Рождественской открыткой был один из двух рисунков Бердслея, появившихся на 25-й выставке Института изящных искусств в Глазго (3 февраля – 4 мая 1896 года).

# 113

Фраза Бирбома оказалась знаменитой. Она стала названием книги Осберта Бардетта о 90-х годах XIX столетия, вышедшей в свет в 1925 году. Интересно заметить, что, когда 30 мая 1895 года Бирбом давал интервью *Boston Gerald* и говорил о своем отношении к рисункам Бердслея, он заметил: «Я неизбежно должен восхищаться им… Обри творил в период, который я считаю своим».

Игра слов: saveloy (*англ.*) – сервелат. В именах авторов также обыграны черты творчества или характера прототипов. – *Примеч. перев.*

# 115

Роза Лимская, первая католическая святая Латинской Америки, покровительница Перу и всей Южной Америки. Бердслей иронизировал, что она поклялась вечно хранить девственность в четырехлетнем возрасте.

# 116

Судя по всему, Винсент Бердслей в то время уже жил отдельно от семьи.

# 117

Перевод с латыни С.В. Шервинского.

«И я в Аркадии» (*лат.*).

# 119

«Декадентская живопись – это я» (*фр.*).

# 120

«Желтая книга» ненамного пережила конкурента. Последний ее номер вышел в апреле 1897 года.

# 121

В письме Россу Бердслей утверждал, что интервью для The Idler он брал у себя сам. Очевидно, Обри заранее подготовил свои ответы, но, судя по описанию его комнаты, автор статьи Артур Лоуренс все-таки нанес визит в Пайр-Вью.

# 122

Пэйн по-прежнему был высокого мнения о Бердслее, но одобрительные высказывания Маршалла прекратились. Директор Брайтонской средней школы заявил, что у их бывшего ученика появилась малоприятная кому бы то ни было тяга ко всему уродливому (см.: *Маддимэн Б.* Brighton & Hove Society. 1906. 7 сентября. С. 1037).

# 123

Воображаемый портрет воображаемого доктора Фаустролла мог превратиться в настоящий, но утраченный портрет Жарри работы Бердслея. Художник иногда создавал шуточные портреты своих друзей (например, карикатуры на Бирбома и Пеннелла), хотя у нас и нет свидетельств того, что он рисовал Альфреда Жарри.

Хотя Бердслей хорошо читал по-французски и был достаточно образован даже для того, чтобы поправлять известного франкофила Эндрю Лэнга в старофранцузском, говорил он неуверенно.

Вспоминая этот эпизод в беседе с Винсентом О'Салливаном, Уайльд воскликнул: «Это было подло со стороны Обри! Мальчишка, которого я вывел в люди! Впрочем, нельзя сказать, что это слишком подло… Если бы Бердслей принадлежал к людям моего круга, возможно, я бы понял его». Этот снобизм был неубедительным и недостойным Уайльда, а также несправедливым по отношению к Бердслею. Впоследствии Уайльд нашел другое – парадоксальное – объяснение своим чувствам. Лоренс Хаусмэн в книге «Эхо Парижа» вспоминал его признание: «Худшее, что вы можете сделать для одаренного человека, – это помочь ему… Лишь однажды я помог человеку, который тоже был гением. Я так и не простил себя… Когда мы снова встретились, он настолько изменился, что, узнав меня, отвернулся. Он стал католиком и умер очень молодым. Этот человек был великим художником. Половина всех критиков и моралистов до сих пор ненавидят его».

Некоторые рисунки Бердслея были опубликованы в барселонском художественном журнале *Joventut* вместе с репродукциями ранних иллюстраций Пикассо.